جسور ثقافية

رئيس التحرير

ما يميز الثقافة، أن مساراتها تتلاقى حتى لو توازت، ومواردها تتجمع أو تتتراكم حتى لو تعرجت أو تأخرت، أو افترقت، ونتائجها تظهر ولو بعد حين طال أو قصر؛ سواء أكانت ظاهرة الجريان أو اللمعان أو التألق، أم كمنت وتواضعت وتكاثفت حتى يضيق بها الحيّز، فتنبثق؛ تترقرق أو تتدفق..

وما يميز الثقافة أنها لا تيئس ولا تموت، مهما أهملت، أو تم التغافل عنها، والتغاضي عن خصوبتها المبثوثة في الأحياء والأشياء والأركان والأزمان والأضواء والأفياء.

وما يميز الثقافة أيضاً أنها لا تنضب، مهما أشعّت، أو رطّبت الأجواء المتوترة، ومهما اضطرمت مواقدها، وارتفعت شرارات احتراقها؛ بل إن في ذلك فعالية مرتجاة باستمرار، وحيوية مطلوبة تشحذ عناصرها، وتخلّقاً يجدد خلاياها.. وتلك ميزة أخرى هامة؛

فالكنوز موجودة، والزوادات عامرة، والطاقات لا تحدّ. وأيّ قصور أو شحّ أو تخلّف أو غياب.. تعود أسبابه إلى أصحابها القاعدين القانعين الغافلين، والمنقّبين

منهم المزهوين بما استخرجوا بأدواتهم البدائية، المعجبين بما قدّم لهم منها من استخرجها، وغير المبالين بما يمكن الوصول إليه، وهو أثمن وأغنى؛ أو على الأقل يمكن اختباره والوقوف على حقيقته وفائدته وجدواه بأدوات أكثر قدرة على التمييز، وعقول أكثر انفتاحاً وتقبلاً واستعداداً للتفهم والفهم والاقتناع.. بعد أن تكون قد شحذت، وتعرفت إلى الكثير، وتبصرت في الجهات جميعاً، ولم تبق محكومة بما ورثت، وحبيسة ما لُقِّنت، مشدودة إلى ما تعرف وتستسيغ، منشغلة بما تيسّر، منكفئة إلى ما تتوهّم، متيّمة بما تهوى؛ ومن الحب ما قتل..!

وما يميز الثقافة أيضاً أنه يمكن للراغب البدء في أي وقت، وفي أي مكان، بلا مناسبة أو دعوة أو استئذان. وليس معنى ذلك أن الأمر يعود للرغبة فحسب؛ فليس العمل في الثقافة فرضَ كفاية، إن قام به بعض: فرد أو جماعة أو مؤسسة.. سقط عن الآخرين؛ وليس للقيام بفعل ثقافي عبءُ فرضِ العين: الواجب الثقيل والهم المقلق والضغط الكتيم..

فالهاجس والرغبة، والحماسة والاندفاع الذاتي، والإحساس بالحاجة، والسعي الرضيّ والنزوع إلى الاغتناء، والأريحية في التعامل مع الأفكار والآراء والمفهومات والتجارب.. كل ذلك وسواه عناصر تجعل العمل الثقافي متعة وقيمة وسعادة ومكافأة؛ ناهيك عن المسؤولية والمهمة والحضور المجدي في المجتمع والحياة.

وليس من الممكن للثقافة أن تُعلَّب، أو تُؤسَر، أو تُستأثر؛ مهما كان الدافع لذلك، وكائناً من كان الساعي إليه، ومهما كانت تلك الثقافة قيّمة أو عريقة أو متماسكة أو ذات خصوصية؛ بل إن خصوصيتها المميزة هي التي تخولها الخروج إلى الأحياز الأخرى، لتنال ما تستحق من ألق وتميّز، وتأخذ موقعاً مقدراً ومكانة بقدر أهميتها واكتنازها، وتلعب دوراً في مسيرة الحياة التي لا تتوقف عند أصحابها أو عليهم؛ بدل أن تبقى رهينة عاطفة أو أنانية أو خوف عليها..

ولا شك في أن التواصل مع الآخر الذي يمكن أن يكون مغايراً أو متقدماً، أو مختلفاً بيئة وظروفاً وإمكانياتٍ ومساحاتِ حركة في الذهن أو الوسط.. سيفتح

الآفاق ويحفز وينشط، وسيؤدي التفاعل مع هذا الآخر ونتاجه إلى تغيير في الشروط والعناصر والمعايير، نستطيع الاستفادة منه بقدر ما نملك من رصيد حقيقي نقتنع به ونتمثله، ووسائل صالحة متجددة للتعامل مع الظروف والحالات المستجدة، واستعداد نفسي وفكري، وثقة بالنفس..

إن جانباً هاماً من مهمتنا أن نجعل هذا التواصل جزءاً من عملنا، وسبيلاً لإغناء تجربتنا؛ أي أن نكون فاعلين فيه، لا منفعلين بتياراته التي تهب شئنا ذلك أو أبينا أو تغافلنا؛ فلم يعد الأمر خياراً في هذا الزمن الذي تشكل ثورة الاتصالات وسائل ورغبات وحاجات إحدى علاماته الفارقة.

وهذا ما قلناه في أكثر من مرة، وما دعونا إليه مختلف القادرين جماعات أو أفراداً، مستقلين أو متعاونين وهو الأفضل.

ومن هنا، فإن من الطبيعي، ونحن ننشغل بالفعل الثقافي، ونعمل في هذا المنحى بالذات، أن نحتفي بظهور دوريّة أخرى، تهتم بالترجمة موضوعاً وبالترجمات موضوعات في شتى مجالات المعرفة؛ فمجلة "جسور" الصادرة حديثاً عن وزارة الثقافة، رافد ثقافي آخر، ومعبر إنساني هام، ومنبر فكري ضروري، يستحق كل الترحيب، ويبعث على الغبطة والسرور، ويؤكد جدية الهاجس الثقافي والدوافع الإيجابية والغايات النبيلة.. ولا سيما أن للجهة المصدرة جهوداً وخبرة وتاريخاً وحضوراً وفعالية لعقود من الزمن، عبر الإصدارات المتنوعة من كتب ودوريات.. فتأتي "جسور" إضافة مهمة إليها، وإلى الإنجازات الأخرى والإسهامات المستمرة في المؤسسات الأخرى كاتحاد الكتاب العرب؛ وخصوصاً مجلة "الآداب العالمية" التي مضى على انطلاقتها أكثر من ثلاثة عقود ونصف العقد.

كما أن مراجعة لما احتواه العددان الصادران حتى الآن من "جسور"، والهمّة التي نعرفها لدى المشرفين، والانفتاح الذي نأمله على مختلف الشرائح والمهتمين وأصحاب القدرات، والعلوم والأجناس الأدبية والأفكار.. تجعلنا نثق بما ستتيحه

المجلة من فرص للاستفادة من المَعين العَالمي المتغازر، وما ستضيفه من زاد ثقافي إلى رصيدنا الثر، وما تثير من حراك مفيد وأصداء خصيبة.

ولا يعني هذا بأية حال اكتمال المشهد والوصول إلى نهاية المطاف، وتحقيق الغاية المنشودة؛ فالفجوة ما تزال كبيرة بين ما يجري من نشاطات ثقافية عالمية، وما يصدر من كتب ودوريات، وما ينشر من إبداعات وأفكار ونظريات، وما يدور من حوارات.. وبين ما نعرفه منها، أو نتابعه في وقت مناسب؛ وما نزال في حاجة إلى المزيد من الجسور التي تؤمن العبور في الاتجاهين، وليس في اتجاه وحيد. وأملنا يبقى ويزداد، ورغبتنا تتضاعف بخطوات جادة أخرى، يقوم بها أصحاب الاهتمام والمسؤولية والإمكانية؛ فما يميز الثقافة أيضاً وأيضاً أن أي مسعى جدي يفيد الكثيرين، وقد تعم فائدته على الجميع، وهو حق وواجب لا يغمط حقوق الآخرين ولا يضعف واجباتهم، وليس بديلاً عن أي مشروع آخر، ولا يلغي أي جهد؛ بل يشكل عامل دعم وتحفيز على المزيد من الجهود التي لم يفت أوانها.. وكلما كان الإقدام أقرب والخطو أسرع والاستعداد أميز، كانت الفائدة أكبر، والصدى أعمق وأوسع، والأثر أكثر إقناعاً وجدوى. ■

د غسان كامل ونوس

الثقافة، والترجمة، والتواصل

ماتيو غيدير

ت: د. محمد أحمد طجو



ترجمة الثقافة

إن مفهوم الثقافة مهم في مجال التواصل متعدد اللغات، لأنه يساعد على تصور وحدة الإنسانية في تنوعها بعبارات تختلف عن العبارات البيولوجية. ويقدم هذا المفهوم أكثر الأجوبة شفاء لمسألة الاختلاف بين الشعوب. فالإنسان في جوهره كائن ثقافي، وكل ما يقوم به مشبع بثقافته. ويُعد إدراك هذا الأمر مفتاحاً لمقاربة الاختلافات والتشابهات الثقافية بين البشر.

---

(1) (ترجمة الفصل السادس من كتاب التواصل متعدد اللغات. الترجمة التجارية والمؤسساتية:
La communication multilingue. Traduction commerciale et institutionnelle
الصادر في عام 2008 عن دار النشر de boeck).

يتميز التأمل في مفهوم الثقافة في العلوم الإنسانية والاجتماعية بتوجهات عدة. ويمكن تحديد هوية مدرستين أساسيتين تجمعان بين مختلف المفاهيم الحالية للثقافة. والمدرستان إرث من القرن التاسع عشر: هناك، من جهة، المفهوم الفرنسي culture، الذي يعبر عن نزعة إنسانية وعمومية؛ ومن جهة أخرى، المفهوم الألماني kultur، الذي يعبر عن نزعة عرقية وتخصيصية particulariste.

يسعى مفهوم الثقافة الألماني إلى إبراز كل ما يخص شعباً ما، وما يميزه عن الشعوب الأخرى. إن هذه الحاجة إلى التخصيص ناجمة عن انفصال سياسي يريد المفكرون الألمان التغلب عليه من خلال وحدة ثقافية. وأما في فرنسا، فالوحدة السياسية أمر مقرر ولا حاجة لتعزيزها، الأمر الذي يفسر كيف أن أفكار التنوير والثورة الفرنسية طبعت المفهوم الفرنسي بطابعها مركزة على صفته الإنسانية، وذلك في إطار رؤية شاملة وكونية.

خلاصة القول: إن الاتجاه التخصيصي الذي تسوده فكرة التنوع يؤكد أنه لا توجد ثقافة واحدة وإنما ثقافات قومية عدة، بينما يؤكد الاتجاه العمومي الذي يعلي من شأن الوحدة أن التنوع مظهر من مظاهر وحدة الثقافة الإنسانية. ويفضل البعض ممن تأثروا بهذين الاتجاهين الثقافة من دون اعتبار الاختلافات بين المجموعات الإنسانية؛ بينما يتمسك آخرون بالاختلافات التي تقودهم إلى الكلام على ثقافات مختلفة؛ لا بل عدوة.

لقد طبعت مختلف استراتيجيات التواصل متعدد اللغات بأحد هذين المفهومين. ويمتدح البعض توحيد الثقافة إيماناً منهم بثقافة كونية توحد الكائنات الإنسانية؛ بينما لا يؤمن البعض بهذا التوحيد، وذلك بسبب وجود ثقافات عدة ومجموعات ثقافية. وهكذا يتبنى المرء منهجاً تواصلياً معيناً حسب تصوره للثقافة. وهذا صحيح كما رأينا، ليس فقط بالنسبة إلى تكييف الإعلانات، ولكن أيضاً بالنسبة إلى توطين مواقع الويب التجارية والمؤسساتية.

تمر هذه المناهج العملية غالباً بمقاربتين تصوريتين للثقافة تبدوان متناقضتين؛ ولكنهما متكاملتان للغاية. يتعلق الأمر بالمركزية العرقية ethnocentrisme[1]

---

(1) (نزعة في الإنسان لرفع شأن قومه وبلده. المترجم).

وبالنسبية relativisme. يتمحور الجدل إذن حول مفهومي ترتيب الثقافات في طبقات، ورفض كل نوع من الترتيب. ولكن التوفيق بين المفهومين بوصفهما مبدأين منهجيين ممكن، ويساعد على اندماج «الثقافة» اندماجاً أفضل في عملية التواصل متعدد اللغات.

يتصور التقليد الفرنسي الفرد كائناً يميل طبيعياً إلى أن يكون «عرقياً»؛ أي مدركاً لخصوصيات ثقافية تجعل منه جزءاً من ثقافة متميزة عن الثقافات الأخرى. ولكن ينبغي ألا يكون هذا الإدراك مرادفاً لأي تراتبية ثقافية مقترنة بالعرقية غالباً. ففي حين إن النظرة المركزية العرقية تميز في الواقع ضمن مجموعة من الثقافات ثقافة «متفوقة» أو «أفضل»، نجد أن النظرة النسبية تسعى إلى تحديد هويتها من دون ترتيبها، ومن دون محو الاختلافات الثقافية. إن الثقافة تقوم دائماً على نظام، وليست أبداً تابعة كلياً أو مستقلة كلياً، حتى عندما تكون «خاضعة» سياسياً واقتصادياً (غرينيون وباسرون Grignon et Passeron 1989). وإن كان ينبغي معرفة تقدير الارتباط، أو بالأحرى الترابط، فإنه ينبغي أيضاً، بفضل تطبيق دقيق للمبادئ المنهجية، معرفة كشف الاستقلال الذي يميز كل نظام ثقافي.

إن هذين المفهومين، أي «النظرة العرقية» و«النسبية الثقافية» يمكن أن يسمحا بدراسة الثقافات ضمن توازن ليس من السهل دائماً بلوغه، ولاسيما في مجال التواصل الذي يسعى لأن يكون فعالاً. وإن توضيح مفهوم الثقافة يمر أيضاً عبر تحديد علاقات الثقافة باللغة التي تحتضنها. وإن الآراء عديدة في هذا الخصوص ومتباعدة بالنسبة إلى التأثير الذي يمكن أن تمارسه إحداهما على الأخرى («الثقافة» و«اللغة»).

إن أعمال سابير وورف Sapir et whorf، في مجال العلاقات بين الثقافة واللغة، هي من أكثرها شهرة، وقد أثارت دراسات عديدة. لن أعود إلى هذه النظريات، ولكنني سأتوقف عند فكرة أساسية تقول بوجود علاقة قوية جداً بين اللغة والثقافة في الخطاب (كاتان Katan 1999). وإن كانت كل لغة تملك طريقة خاصة بالتعبير عن الثقافة والمفاهيم ـ لكل لغة مفرداتها وتراكيبها وقواعدها- فإن ذلك لا يعني أنها لا تستطيع تصور مفاهيم ثقافات أخرى وأفكارها، وفهمها، وحتى التعبير عنها.

هناك في هذا الصدد معسكران مختلفان: يرى البعض أن اللغة تؤثر في الثقافة وتساعدها، ليس فقط على وصف الواقع، وإنما أيضاً على نمذجته؛ ويعدّ البعض الآخر أن اللغة تعكس الثقافة، وأنها ناطق فعلي باسم تجلياتها وقيمها، ووسيط من جملة وسطاء آخرين. وهكذا، لا يمكن إنكار العلاقات بين اللغة والثقافة، ولكن اللغوي والثقافي يبدوان حقلين متميزين، ومستقلين عن بعضهما بعضاً (لادميرال وليبيانسكي Ladmiral et Lipianski 1989: 97).

إن اللغة لا «تعبر فقط» عن واقع موجود مسبقاً، وهي أيضاً الحقل الذي يتشكل فيه هذا الواقع. وهي طريقة مفضلة للوصول إلى الثقافة، ليس فقط لأنها تقدم لنا صورة عنها، ولكنها أكثر من ذلك لأنها تسعى إلى إنتاجها (لادميرال وليبيانسكي Ladmiral et Lipianski 1989:101).

يمكن، انطلاقاً من التوضيحات السابقة، تحديد «قاسم ثقافي مشترك» لكل مجتمع، وهي ثقافة أكبر عدد من الأفراد تم اكتسابها بتأثير الآخرين، في إطار العلاقات العائلية والاجتماعية، ولكن أيضاً من خلال وسائل الإعلام، سواء بالتوضيح، والاستيعاب، والتشبع، والتقليد، أو بالتلقين أيضاً.

يطلق غاليسون Galisson على هذا القاسم الثقافي المشترك اسم «الشحنة ثقافية مشتركة» Charge Culturelle Partagée (C.C.P.). وتعرّف هذه الشحنة بأنها «القيمة المضافة» للدلالة العادية للكلمات. وهي غير مفهرسة في القواميس اللغوية، ولكنها تنتمي إلى المجال البراغماتي: إنها تتعلق بالعلاقة التي تبنيها العلامة اللغوية مع مستخدميها وليس مع علامات اللغة الأخرى (Galisson 1987:134).

يمكن أن يؤمن مفهوم «الشحنة الثقافية المشتركة» دخولاً عملياً إلى مجال الترجمة والتواصل متعدد اللغات. وإن أكثر الناس، باستثناء ثنائيي اللغة، تعلموا لغة أجنبية من دون التركيز على القيمة الثقافية للكلمات. ومن هنا جاءت النصيحة الشائعة جداً بالعيش لفترة معينة في بلد اللغة الأجنبية بهدف فهمها فهماً أفضل.

إن اختلاف اللغات الثقافي، المهم على وجه الخصوص لنجاح الترجمة والتواصل، يُفسر بسهولة بسبب موضوعية المدلول وذاتية الشحنة الثقافية المشتركة: «إن موضوعية المنهج الدلالي وذاتية المنهج البراغماتي يفسران إذن جيداً أن علامات

متعادلة في لغتين مختلفتين»، (الناشئة بالتالي عن تقطيع الواقع نفسه découpage)؛ أي الناشئة عن المرجع نفسه référent يمكن أن يكون لها مدلولات signifiés متطابقة وشحنات ثقافية مختلفة. مثال ذلك أن كلمة «بقرة» vache لها بلاشك المدلول نفسه في الهند وفي فرنسا (أنثى الثور)، ولكن ليس الشحنة الثقافية المشتركة نفسها: البقرة «محمية» لأنها «مقدسة» في الهند، في حين أنها «تُستغل» في فرنسا لأنها «مصدر للغذاء» (Galisson 1987: 138).

إن تكافؤ الكلمات في الألسن؛ أي تطابق مدلولاتها، لا يعني توافق شحناتها الثقافية. ومن هنا جاءت صعوبة ترجمة الرسائل التواصلية من لغة إلى أخرى.

2- التواصل بين الثقافات

يسمح الحديث هنا عن التواصل بين الثقافات بإبراز الجانب الحيوي للثقافة، المهم على وجه الخصوص للترجمة. وإن العلاقات والمبادلات بين الثقافات المختلفة تساهم في تكوينها وتطورها المتبادل. بيد أن المهم في التواصل الثقافي هو على الأصح مجاله التفاعلي، في مقابل المجال المقارن في التواصل اللساني (لادميرال وليبيانسكي Ladmiral et Lipianski 1989: 10).

إن التواصل بين الثقافات يثير صعوبات لأنه يتجاوز المعرفة اللغوية. والواقع أن اللغة ليست سوى «قمة جبل الجليد المغمورة» (Katan 1999). وإننا نعتقد غالباً أن عدم تكلمنا اللغة نفسها هو العائق الوحيد الذي يمنعنا من التفاهم، في حين أن إتقان لغة أجنبية لا يضمن بمفرده التفاهم بين أناس مختلفي الثقافات، إن لم تصاحبه معرفة الثقافة المعنية.

ولهذا السبب لا يمكن أن يتم تكييف التواصل من دون اعتبار جدي لمختلف الجوانب الثقافية المتعلقة بالموضوع: «ينبغي أولاً إدراك أن المقصود بالتواصل بين الثقافات العلاقات التي تنشأ بين أشخاص أو مجموعات تنتمي إلى ثقافات مختلفة. فالمهم هنا هو الفعل العلائقي حتى وإن حمل معه خلفية من التصورات، والقيم، والمدونات، وأساليب الحياة، وأنماط التفكير الخاصة بكل ثقافة» (لادميرال وليبيانسكي Ladmiral et Lipianski 1989:11).

إن ذلك يفسر سبب اهتمام المعلنين بمختلف «الأساليب القومية»: إنها مرآة الثقافات المحلية (مواج 1998 Mooij). ولكن، ليكون هناك تواصل فعلي بين الثقافات، ينبغي على المترجم أن يوضح أحياناً قيماً ومرجعيات ثقافية، وأيديولوجية، وظرفية، ووجودية، لأن «اللغة ليست مجرد أداة للتواصل؛ إنها أيضاً تعبير عن الهوية الثقافية» (لادميرال وليبيانسكي17 :Ladmiral et Lipianski 1989).

يرى العالم الإناسي الأمريكي إدوارد ت. هيل Edward T. Hall أن كل ثقافة تمتلك نظام عمل خاصاً. تُفسر صعوبة معرفة النظام الخاص (الضمني والفطري) بكل ثقافة بحقيقة أنها لا تنكشف فعلياً إلا من خلال مقارنتها بالأنظمة الأخرى. وقد قادت هذه الملاحظة هيل إلى دراسة مختلف أشكال التواصل في ثقافات عدة. استدل هيل في دراسته على التحكم بالسياق والزمان والمكان في كل ثقافة.

تساعد هذه المعالم على تحديد نمطين أساسيين من الثقافات وفقاً لمميزاتها السياقية والزمانية-المكانية. يتم التواصل في كل ثقافة في سياق غني نوعاً ما حسب درجة توضيح الرسالة. يعني ذلك أن رسالة قليلة الوضوح غنية سياقياً، وأن رسالة واضحة جداً فقيرة سياقياً. يدور الكلام عندئذ على ثقافات غنية السياق وثقافات فقيرة السياق (هيل 1979 Hall).

يرى هيل بذلك أن معظم الثقافات الآسيوية غنية السياق، وأن الثقافات الغربية فقيرة السياق، ولكن كل ثقافة فريدة في منظومتها الإرجاعية (الإحالية) الخاصة بها. وهكذا تقع الصين واليابان على سبيل المثال على حدود extrémité «السياق الغني»، بينما تقع ألمانيا وسويسرا والولايات المتحدة في طرف «السياق الفقير». ومن الثقافات الغربية «غنية السياق» ثقافات جنوب أوربا، وذلك على العكس من ثقافات الشمال.

يشير مقياس هيل إلى اتجاهات كبرى أكثر من إشارته إلى حقائق تواصلية. وإن ذكر الاتجاهات يعني أنه لا توجد ثقافات غنية السياق أو فقيرة السياق كلياً. ويتم التواصل في سياق غني نوعاً ما حسب المجالات، والأوساط، والمتكلمين. هذه على سبيل المثال حالة السياق الثقافي الفرنسي: لم يكن أبداً من السهل جداً على الأوربيين في الشمال أو الأمريكيين أو الإنجليز فهم الغاليين Gaulois. ربما لأن الثقافة

الفرنسية خليط معقد من المؤسسات والمواقف التي يتراوح سياقها غنياً أو فقيراً بالتناوب. وإنه ليس من الممكن دائماً بالنسبة إلى الأجنبي أن يهتدي إلى طريقه فيها (هيل Hall 1979: 109).

إن إدراك الرسائل ذات السياق الفقير في الثقافات الأجنبية أكثر سهولة من إدراك الرسائل غنية السياق؛ فالرسائل الأخيرة راسخة رسوخاً عميقاً في مضمرات لا يدركها ويفهمها كلياً إلا أفراد الجماعة الثقافية أو «المعتادون عليها»، وتختلف عن رسائل السياق الفقير الأكثر مباشرة والخالية من الغموض.

إن هذه الاختلافات السياقية مفيدة جداً لتحقيق التواصل اللفظي وغير اللفظي. وقد تم لهذا السبب إجراء دراسات عدة لإعلانات دولية أخذت بعين الاعتبار سياقات هيل، ولاسيما تحليلاته المتعلقة بالأبعاد الثقافية للزمان والمكان.

وهكذا يتغير مفهوم المكان من ثقافة إلى أخرى، ما يشكل عائقاً أمام التواصل. يقدم هيل على سبيل المثال عادة العمل في مكتب مغلق الباب لدى الألمان، وذلك على العكس من زملائهم الأمريكيين الذين يرون أن الباب المغلق قد يعني أنهم سيئو المزاج أو منزعجون من أمر ما (هيل Hall 1966).

ينطبق الأمر نفسه على الزمان الذي يتغير الإحساس به أيضاً من ثقافة إلى أخرى (هيل Hall 1983). يساعد الاختلاف بين الزمان أحادي اللون temps monochrone والزمان متعدد الألوان temps polychrone على تمييز الأشخاص الذين لا يقومون إلا بمهمة واحدة من القادرين على القيام بأعمال عدة ومتابعتها في الوقت نفسه. وقد لوحظ وجود علاقة متبادلة بين الثقافات غنية السياق والزمان متعدد الألوان من جهة، وبين الثقافات فقيرة السياق والزمان أحادي اللون من جهة أخرى. لكن هذه الاتجاهات الزمانية يمكن أن تتغير وفقاً لمجالات الحياة والمواقف التواصلية. هذه هي على سبيل المثال حالة الثقافة اليابانية أحادية الزمن في العمل، ومتعددة الزمن في العائلة.

يتصف نموذج هيل الثقافي بأنه يضفي أهمية كبيرة على الجانب غير اللفظي وغير المحدد في الثقافة، مهما كان البعد المدروس: الأبعاد السياقية، والزمانية والمكانية. ولذلك ينبغي أخذ هذا الطابع الضمني، والخفي، والصامت للتواصل بين الثقافات بعين الاعتبار، الذي يصعب جداً التحكم به، والذي يبدو مع ذلك مهماً جداً للعلاقات بين الثقافات بعامة ولعملية الترجمة بخاصة.

تعدّ المدرسة الهولندية (هوفستيد Hofstede، ومواج Mooij، ويوزيونير Usunier) أن الثقافة تشبه «برمجة ذهنية» تقوم على قيم تم تعلمها في السياق الأصل. وتوضح أعمالها وجود تداخلات بين المكونات الثقافية وتنظيم الشركات. وقد طبق المبدأ خماسي الأبعاد الذي وضعته بنجاح في التسويق الدولي (يوزيونير Usunier 1999). فكل ثقافة قومية في هذا النموذج تتكون من أبعاد تقوم على أنظمة من القيم القابلة للتكميم (لتحديد كميتها). فالشبكة التي تساعد على تحديد الهوية تقوم على «خمسة أبعاد كونية»:

1- التوجه الزماني.
2- التحكم بالمخاطر.
3- الفارق التسلسلي.
4- الذكورة-الأنوثة.
5- الفردانية.

تمثل النقاط التي أعطيت لكل دولة وفق هذه الشبكة متوسطاً، لأن أفراد الدولة نفسها ليسوا جميعاً متماثلين في دمجهم هذه الأبعاد. وهكذا، تُظهر الثقافات الآسيوية في ما يتعلق «ببعد التوجه الزماني» زمناً أكثر طولاً للأحداث، يقترن بتقويم للعلاقات بين الأشخاص، بينما تحمل الثقافات الغربية في سياق مقاربة «تصالحية»؛ حيث يضطر الناس بسبب ثقافتهم إلى تفكير قصير الأمد، وإلى الاهتمام قليلاً بالعلاقات بين الأفراد.

وأما بخصوص «بعد التحكم بالمخاطر»؛ أي الطريقة التي يتناول فيها أفراد مجتمع ما المخاطر، فيلاحظ أن الثقافات لا تنظر إلى المخاطرة بالطريقة نفسها: إن بعضها يشجعها، وبعضها الآخر يتجنبها. فالفرنسيون على سبيل المثال يخاطرون قليلاً عندما نقارن سلوكهم في التجارة والأعمال مع سلوك الأمريكيين. ينتج عن ذلك أن المفاوضات التجارية معهم تستغرق وقتاً أطول.

يتعلق «بعد الفارق التسلسلي» بدرجة التفاوت المنتظرة والمقبولة لدى أفراد مجتمع ما: احترام التسلسل بين الرؤساء وموظفيهم، والفارق بين من يتمتع بتأهيل عال ومن لا يحمل أية شهادة. إنه لمن المعروف أن الأمريكيين أقل تعلقاً بالتسلسلات وبمظاهرها الرمزية، وذلك على العكس من الفرنسيين والألمان الذين يولونها أهمية كبيرة.

يساعد «بعد الذكورة ـ الأنوثة» على قياس الأهمية الممنوحة للتعاون والتكافل والمحيط الاجتماعي (قيم أنثوية)، أو على العكس من ذلك، للطموح، والسلطة، والتملك (قيم ذكورية). ففي المناقشات التجارية، تولي الدول التي تكون فيها الصفة الغالبة ذكورية (الدول الأنجلوسكسونية) أهمية كبيرة للحجج العقلية، بينما تعطي الدول التي تكون فيها الصفة الغالبة أنثوية (مثل الدول الاسكندينافية) أهمية أكبر للحجج العاطفية.

وأما الفردانية بصفتها بعداً فهي تخبر عن تقويم الحرية والاستقلال في بعض المجتمعات. إن هاتين القيمتين تأتيان في المقدمة في البلدان فردانية الثقافة مثل بريطانيا العظمى، والولايات المتحدة؛ الأمر الذي يجعل الانفتاح على الخارج طبيعياً أكثر. وبالمقابل، يذوب الفرد في الجماعة في البلدان التي تتمتع بثقافة جماعية قوية، ويشكل حلقة صغيرة بين أعضائها.

تستمر هذه الأبعاد وتظهر في التواصل متعدد اللغات رغم عولمة الاقتصاد والتجارة. إن تحليل العلاقات الثقافية يساعد على توضيح ظاهرة المثاقفة acculturationوليس التوحيد الثقافي. يلاحظ في الواقع أن الإنسانية آلة لصنع الاختلاف. فكل ثقافة، وكل جماعة تصون تحفظها، وتدافع عن هويتها بوضع البضائع المستوردة في سياق جديد وتشكل أقطاب إبداع ثقافي أخرى بفعالية توازناً في مقابل الإبداع الأمريكي، ولاسيما في أوروبا، وآسيا، وأمريكا اللاتينية. «وينبغي عدم تبسيط الثقافة ووظائفها العديدة إلى الصناعات، وإلى سوق المنتجات الثقافية»[...] إن الخلط بين الصناعات الثقافية والثقافة، يعني عدّ الجزء كلا «(وارنييه Warnier 1999: 106)».

يعبر آنهولت (Anholt 2000) عن رأي مماثل، ويرى أن سيطرة الثقافة الأمريكية في التجارة الدولية نتيجة مصادفة محدودة في فترة معينة، هي نهاية القرن العشرين، ولا تهدد ثقافات كوكبنا الأخرى الأكثر قدماً، والأكثر رسوخاً في أرض عمرها أحياناً آلاف السنين: الثقافة الصينية، واليابانية، والهندية، والعربية، وكل الثقافات القديمة التي ينبغي عدم بخس قدراتها على المقاومة واستعدادها للتغير والتكيف.

إن مفهوم الإنسانية المكونة من ثقافات لا تزول بالتأثير في بعضها بعضاً ماثل أيضاً في تحليلات القمة العالمية لمجتمع المعلومات (SMSI, Genève 2003) التي تشجع التنوع اللغوي والثقافي. وإذا كنا في الواقع نعيش في عصر يتميز بزوال

الحدود المتزايد، فإن كوكبنا أصبح هذه القرية التي تجعل منا «مواطني العالم». يؤدي هذا الانتماء المشترك إلى ثقافة جديدة في طور الولادة، متشابهة ومختلفة في آن معاً مع الإسهامات الثقافية التي صنعتها، وهي ثقافة التواصل مع الآخر بلغته، وإنما انطلاقاً من سماتنا الخاصة. وباختصار، تسهل الترجمة إمكانية تواصل متعدد اللغات يراعي التنوع اللغوي والثقافي.

ويقدم التواصل المؤسساتي في هذا الصدد أمثلة مفيدة في مجال الصحة العامة. وتساعد دراسة الحالات المقدمة لاحقاً على إدراك إشكالية التعددية الثقافية في التواصل متعدد اللغات.

3- التواصل متعدد اللغات والتعددية الثقافية:

يشكل مجال التواصل الطبي والتواصل في الصحة العامة أمراً جديداً. ومع ذلك، يشهد هذا التواصل توسعاً دائماً: تشكل أنفلونزا الطيور، والبدانة، والاكتئاب، والأمراض المرتبطة بالتدخين الكمّ نفسه من الموضوعات الطبية التي تحاول مختلف الهيئات الوطنية والدولية «التواصل» بشأنها.

والواقع أن التواصل في مجال الصحة العامة أصبح ضرورة. فوراء التواصل «الجيد» تكمن تحديات حقيقية تتعلق بصحة السكان. ينبغي على سبيل المثال القيام بالتوعية لتفادي تهديدات محتملة، وكذا تهيئة السكان. لنفكر بالتواصل حول أنفلونزا الطيور وحول وباء عام. تُدرج موضوعات الصحة بشكل عام في الحملات الإعلانية، وتصبح بذلك أولويات في الصحة العامة على مستوى منطقة أو عدة دول. يتم هذا عبر الأنترنت، ولاسيما من خلال المواقع المؤسساتية المخصصة للصحة. وتُطرح عندئذ مسألة إدارة التنوع الثقافي للسكان في تنفيذ حملات التوعية الأساسية هذه.

هناك، بطريقة مبسطة جداً، نمطان رئيسيان من التواصل يمكن تمييزهما على الشبكة العنكبوتية:

1- التواصل متعدد الثقافات الذي يركز فيه الفاعلون على ما يميز المجتمعات أو مختلف المجموعات الاجتماعية والعرقية المستهدفة؛

2- التواصل بين الثقافات الذي يركز على ما يوحد بين السكان، والذي يبرز النقاط المشتركة بين المجموعات السكانية والثقافية الأصل.

تؤدي هاتان المقاربتان المتباعدتان إلى اختلافات مهمة على المستوى التواصلي، لأن التنوع اللغوي والثقافي لم يؤخذ بعين الاعتبار بالطريقة نفسها. ولهذا يلاحظ

وجود معالجة مميزة حسب البلدان. ولتوضيح هذه التوجهات، سوف أحلل نموذجين رئيسين: النموذج الأمريكي القائم على التعددية الثقافية، والنموذج الفرنسي الذي يستند إلى الحوار بين الثقافات.

3-1- النموذج الأمريكي:

يراعي نموذج التواصل الأمريكي متعدد اللغات المجموعات اللغوية والثقافية، فيعدّها كياناً علاجياً. ويشكل تصوره الصحي القائم على تقديم خدمات توضيحاً جيداً لأخذ التنوع بعين الاعتبار. إن تقديم الخدمات هذا موجه في الحقيقة إلى المجموعات السكانية التي تعيش على الأرض الأمريكية، والتي تعدّ متمايزة ومختلفة رغم تكوينها الأمة الأمريكية.

وهكذا، إذا نظرنا إلى الموقع الرسمي الخاص بوزارة الصحة الأمريكية، فيمكننا الملاحظة ابتداء من المسمى «الخدمات الصحية والإنسانية» Health & Human Services مفهوم «الخدمات». إن هذا الخيار التواصلي يكشف عن النظر إلى الصحة من زاوية تقديم خدمات لأشخاص يعدّون قبل كل شيء زبائن. وعلى العكس من ذلك، ينظر إلى هذه الكلمة بعين الريبة في فرنسا، ولاسيما الحرفيين في مجال الصحة. وإن كانت «إدارات الزبائن» موجودة حقيقة في المستشفيات الفرنسية، فإن فئة «الزبائن» قليلة الاستخدام في الحياة العملية.

تظهر هذه الفئة في الموقع الأمريكي على الصفحة الرئيسة. ويستخدم موقع وزارة الصحة لذلك التسمية «فئات خاصة من السكان Specific Populations» ، التي تستحق اهتماماً خاصاً (يمكن الاطلاع على نسخة من الشاشة على الموقع www.guidere.org).

عندما يصل مستخدم الأنترنت إلى العنوان Specific Populations، فإنه يجد نفسه أمام فئات من الأشخاص مصنفين وفق مختلف أنماط التمييز: تمييز جنسي Gays & Lesbians، وعرقي Ethnic & racial Minorities، وسياسي Immigrants & Refugees، واجتماعي Homeless، وحرفي agricultural Workers، إلخ.

لا يوجد على مستوى رؤوس العناوين أي مدخل خاص باللغة. وقد وضعت لخدمة مستخدمي الأنترنت نصوص بمختلف اللغات ضمن الفئات الموضوعاتية. وإن كان تنوع المعلومة اللغوي متوفراً فعلياً في الموقع فإنه لا يمكن الوصول إليه مع ذلك على الفور.

تساعد دراسة الموقع الحكومي المخصص للنساء (www.womenshealth.gov) على تعميق إشكالية التنوع اللغوي للتواصل. والواقع أن الرسالة الموجهة للنساء اللواتي يعشن على الأرض الأمريكية تقدم مثالاً مهماً لتكييف التواصل حسب النموذج الأمريكي، نظراً لأن المعلومات تقوم على معايير عرقية.

وهكذا يظهر بوضوح على الشريط العلوي في الموقع الحكومي المخصص لصحة النساء كلمة Minority (أقليات). تخاطب الصفحة الرئيسة «أقليات نسائية» Minority Women's Health لإعلامها بأمور تتعلق بصحتها. إن مختلف الأقليات المستهدفة مفصلة في العمود الأيسر من الموقع. يتضمن هذا العمود تعداداً للفئات العرقية المستهدفة:

«African Americans», Hispanic Americans/, «Latinas», «Asian Americans/ Pacific Islanders and Native Hawaiians», «American Indian and Alaska Natives».

وتوجد على الصفحة نفسها (أعلى الصفحة) صور نساء توضح الفئات المعنية، فكل صورة ترافق بصرياً إحدى الفئات العرقية المذكورة.

توضح هذه الصفحة من الموقع تواصلاً موجها للأقليات، لأن الرسالة تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات هذه الأقليات في مجال الصحة. فهناك لكل أقلية من النساء تمييز للإشكاليات الصحية الخاصة، وعلى نطاق أوسع، وللأمراض التي يصبن بها غالباً.

وهكذا يشير النص في العنوان المخصص للنساء الأمريكيات من أصول افريقية African Americans إلى أن بعض الأمراض تُصيب تلك النسوة أكثر من النساء بيضاوات البشرة، الأمر الذي يعني حياة أقصر. ويذكر الموقع بالنسبة إلى كل مرض من هذه الأمراض رابطاً يحيل إلى نص تفسيري أكثر تفصيلاً: السرطان، والسكري، والأمراض القابلة للانتقال جنسياً MST، إلخ.

ينبغي بادئ ذي بدء، لإدراك إشكالية التواصل متعدد الثقافات من زاوية لغوية إدراكا أكثر دقة، التمييز بين نمطين من اللغات: من جهة، اللغات التي يتكلمها السكان فعلياً، أي لغات الجاليات الموجودة، ومن جهة أخرى اللغات التي يُترجم إليها؛ أي الجاليات التي يستهدفها التواصل متعدد اللغات.

يوجد على سبيل المثال جالية عربية كبيرة في الولايات المتحدة، بيد أننا لا نجد في المواقع الحكومية المخصصة للصحة التي تم تصفحها لغاية هذه الدراسة أية

ترجمة إلى اللغة العربية للمعلومات الطبية. فمن وجهة نظر تواصلية بالمعنى الدقيق، لا شيء يبرر التركيز على بعض الجاليات واستبعاد جاليات أخرى. إن وجهة النظر الطبية هنا تسبق الاعتبارات اللغوية والثقافية من دون أن تكون وجيهة بالضرورة.

إن دراسة الموقع المخصص لصحة نساء «الأقليات» مع أخذ مسألة التركيز على بعض الجاليات بعين الاعتبار تؤدي إلى الملاحظات التالية:

- أولاً: هناك بخصوص فئة «النساء الآسيويات» دليل صحي جيد متوفر على الموقع باللغة الصينية (من دون أية ترجمة إلى اللغة الإنجليزية).
- ثانياً: إن كل النصوص المتعلقة بالنساء الأفريقيات والهنديات محررة بالإنجليزية، ومن دون أي ترجمة إلى أية لغة.
- ثالثاً: إن الموقع بالنسبة للنساء من الأصول الأسبانية متوفر باللغة الأسبانية. وإننا نجد، في الصفحة الرئيسة المتعلقة بالأقليات رأس العنوان « recursos en español» (معين باللغة الاسبانية)، ولكن هذه الصفحة تحيل إلى صفحة مختلفة.

إن التواصل متعدد الثقافات يتجاوز مجرد توفير ترجمة متصلة بالأنترنت للنصوص الطبية إلى لغات الأقليات المعتبرة. وإن تكييف التواصل يتعلق أيضاً بالموضوعات الصحية الموضحة وفق الفئة المستهدفة. وإن مثال النص الذي يخاطب الأمريكيات من أصول أفريقية توضيح جيد: إنه يعدد بالتفصيل الأمراض التي تصيبهن أولياً، ويشرحها.

زد على ذلك أن دراسة مختلف رؤوس العناوين توضح أن إشكالية الانتحار على سبيل المثال لا تظهر إلا في الصفحات الموجهة للنساء الآسيويات. فالمعلومة المتعلقة بالإدمان على الكحول تخاطب النساء الهنديات على وجه الخصوص. والمعلومة المتعلقة بالإدمان على المخدرات تخص بصورة رئيسة الفئة الاسبانية. وهكذا نجد أن مضمون كل رأس عنوان خاص بفئة من الأشخاص؛ إذ ترتبط بكل فئة مستهدفة مشكلات صحية خاصة مرفقة بتوضيحات تناسب الهدف. ولهذا السبب، ليست كل النصوص متوفرة في اللغة التي تتوقعها الأقلية المعنية، ولا يتيح أي رأس عنوان وصول الفئة المستهدفة وصولاً مباشراً للمعلومة من خلال اللغة.

إن تحليل موقع أنجلو سكسوني آخر يساعد على تعميق هذه الإشكالية من خلال مثال ملموس يوضح العلاقة بين المجموعات المستهدفة واللغات المستخدمة. يتعلق الأمر بالموقع الأسترالي المخصص للصحة العقلية.

تعلن الصفحة الرئيسة في هذا الموقع من خلال عنوانها نفسه مقاربتها الثقافية culturaliste: Transcultural Mental Health centre (يمكن الاطلاع على نسخة من الشاشة على الموقع www.guidere.org).

يساعد هذا الموقع بشكل ملموس على رؤية الارتباط بين موضوعات صحية محددة واللغات المتوفرة لإعلام بعض الجماعات بهذه الموضوعات. إن المعلومات حول القلق لدى الطفل على سبيل المثال متوفرة باللغة الصينية، والفارسية، والفلبينية، وليس بالصربية والكرواتية والتايلندية والصومالية. وإن المعلومات حول الأمراض المرتبطة بتسونامي tsunami[1] متوفرة باللغة الصينية والتايلندية في حين أن المعلومات المتعلقة باكتئاب الأطفال ليست متوفرة بهاتين اللغتين.

تقودني الملاحظات السابقة إلى استنتاج أن ترجمة الرسالة إلى لغة معينة في سياق التواصل متعدد اللغات تشير إلى الهموم الأساسية وإلى الموضوعات الرئيسة لهدف محدد.

3-2- النموذج الفرنسي:

يختلف النموذج الفرنسي على صعيدي النظام الصحي واستراتيجية التواصل في الصحة العامة عن النموذج الأمريكي الذي قدمت خطوطه الكبرى آنفاً.

أذكر في أثناء ذلك بأمر قد يفاجئ بوضوحه: إن اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية والدستورية في الجمهورية الفرنسية (المادة 2 من الدستور). ينتج عن ذلك أن الفرنسية هي اللغة الوحيدة في الوثائق الرسمية والإعلامية الموجهة من المؤسسات الحكومية إلى المواطنين. والواقع أن هؤلاء المواطنين يعدّون مستخدمين يتم احترام اختلافاتهم من حيث المبدأ، ولكنهم يعاملون بالتساوي، وذلك بغض النظر عن خصوصياتهم الثقافية واللغوية.

---

(1) (تيار بحري في الباسيفيك الغربي ناشئ عن زلزال أو انفجار بركاني. المترجم).

إن مبدأ العمل هذا في مجال الصحة يتعارض بطريقة مؤثرة مع مبادئ أخرى: هناك، من جهة، مبدأ حصول الجميع على العناية الطبية، وهو نتيجة طبيعية لمبادئ المساواة وعدم التمييز من جهة، ومبدأ الحق في الحصول على المعلومة الذي يعدّ حقاً أساسياً لكل مريض، والذي يقوم على مبدأ تمكين كل مريض من قبول العلاج والأعمال الطبية المتعلقة به بطريقة حرة وواعية.

ثمة تناقض إذن بين حق الجميع في الحصول على المعلومة بمقتضى مبدأ المساواة، وبين معلومة ناقصة لأنها متوفرة فقط باللغة الفرنسية، وهي لغة الإدارة في الجمهورية. وإن كانت «لغات فرنسا» موضوع تقرير رسمي (تقرير سيركيغليني Cerquiglini في عام 1999) ، فإن ذلك لم يؤد إلى أي إجراء ملموس بالنسبة إلى مستخدم النظام الصحي الفرنسي. بيد أن المستشفى الحكومي - وأكتفي بهذا المثال- يواجه يومياً إدارة التنوع الثقافي، وأن العاملين في المجال الصحي يواجهون الحواجز اللغوية (تركيم Terquem 2007).

وعلى العكس من النموذج الأمريكي، لا يوجد في موقع وزارة الصحة الفرنسية أي رأس عنوان لدخول المجموعات السكانية الخاصة. وإذا قارنّا الصفحات الرئيسة في المواقع الأمريكية والفرنسية، فإننا نلاحظ على الموقع الفرنسي وجود رأس العنوان «مواقع المناطق» في المكان المحدد للعنوان «مجموعات سكانية خاصة» Specific populations على الموقع الأمريكي. بيد أن التكييف الوحيد على الموقع الفرنسي - بالمعنى الدقيق - يظهر في العنوان المخصص للأقاليم . ولكن لماذا تم اختيار «إقليم» بدلاً من «عرق» ethnie كمعيار لتكييف التواصل في النموذج الفرنسي؟

إن الإجابة عن السؤال السابق قانونية: تم منذ قرارات جوبيه Juppé في عام 1996 عدّ الإقليم مستوى للتنظيم الصحي في فرنسا. وهكذا، تُنظم الخدمة الصحية على المستوى الإقليمي وكالات إقليمية، وتشكل لهذا السبب مواقع الويب Web الإقليمية مكاناً تتجلى فيه جهود التكييف التواصلي.

إنه لمن الممكن في هذا المنظور ملاحظة مثالين من مواقع الويب التي تحيل إلى أقاليم قوية الهوية: كورسيكا la Corse وبروتانيو la Bretagne. وهذان الموقعان جديران ببعض الملاحظات من وجهة نظر تواصلية.

إن موقع الإقليم الكورسيكي لا ينطوي على أية علامة مميزة باستثناء خارطة كورسيكا الموجودة على الشريط الأمامي في أعلى الشاشة. ونجد ثانية، كما في المواقع الأخرى، أولوية الصحة العامة في الصفحة الرئيسة. وقد تم تحديد هذه الأولوية على المستوى الوطني، وكانت تتعلق، في تلك الفترة، بمحاربة الإدمان على التدخين.

وعلى العكس من ذلك، ينطوي موقع إقليم بروتانيو على تقديم خطي مختلف، ويظهر حضوراً ضعيفاً للغة البروتانية من خلال عبارة الترحيب على الموقع («Degemer mat e Breizh»). ولكن أولوية الصحة العامة على المستوى القومي تظهر ثانية أيضاً على صفحة الموقع الرئيسة (محاربة الإدمان على التدخين). وعندما نتصفح مختلف المواقع الإقليمية نكتشف أن تكييف المضمون التواصلي يتم أساساً وفق معايير جغرافية، وليس عرقية البتة. ويتم التواصل وفقاً لخصائص مثل القرب من البحر، ومن الجبل، أو مشكلات تابعة بالحياة الريفية. ويخصص الموقع البروتاني بذلك عنواناً مستقلاً لأوقات الراحة الممكنة في الإقليم.

خلاصة القول: إن النموذج الفرنسي، خلافاً للنموذج الأمريكي الذي يتوجه فيه التواصل إلى أقليات وجاليات، يؤكد أهمية الأقاليم والمدن. وإن المشكلات الصحية بالنسبة إلى الأمريكيين تتعلق بالجماعات العرقية، في حين أن الأقاليم في فرنسا هي التي تثير المسائل (الطقس المحلي، وظروف الحياة، والتلوث الجوي، إلخ). إن الجماعات والجاليات السكانية مستقرة في واقع جغرافي يشكل معلماً يفيد في توجيه التواصل، مثل انتقال الحق في الأرض في مجال العلاقات الإنسانية. إنها قبل كل شيء في التصور الفرنسي أراض تسكنها مجموعات معينة (الضواحي، والجزر، إلخ.) تثير مسائل خاصة ناجمة عن موقعها الجغرافي (تلوث الماء، والفيضانات، والأوبئة، وموجات البرد، والجفاف، إلخ.). وأما في النموذج الأمريكي فمن الواضح أن التواصل يهدف إلى بلوغ مجموعات سكانية معوزة وتوعيتها. وعلى العكس من ذلك، لا يقوم النموذج الفرنسي على الهموم نفسها ولا على المبادئ الغامضة. إن تكييف التواصل وفقاً للأقاليم يقوم على مبدأ عدم التمييز بين المواطنين الذي ينص

على أنه ليس هناك داع في إقليم معين التمييز بين السكان مهما كانت أصولهم وخصوصياتهم.

لم يكن هناك حتى عام 2007 في مواقع الويب الفرنسية أي تكييف للتواصل وفقا للأقليات العرقية، وللمجموعات السكانية الخاصة، وللغات الأصل، ولثقافات الجاليات. ومع ذلك، إن أخذ هذا التنوع اللغوي والثقافي بعين الاعتبار يمثل أهمية مؤكدة: يتعلق الأمر بتسهيل تحمل مسئولية السكان من الأقليات أو من الضعفاء، وذلك بالتواصل حول مشكلات خاصة يمكن أن تتعلق بهم. وإذا كان الهدف من هذه الطريقة تحسين صحة هذه المجموعات الخاصة، وفي ما وراء ذلك، صحة السكان بمجملهم، فإن التواصل يصبح هدفاً حقيقياً للصحة العامة.

4. تبين الوضع:

إن اللغة في الأشكال المتعددة للتواصل المعاصر لا تنفصل عن الثقافة، لأن الإنسان يوصل الكم نفسه من الكلمات، والأفكار، والقيم. **وقد فتح خبراء التواصل بين الاتجاه العرقي والنسبية الثقافية طريقاً وسطاً تساعد على نقل الرسالة نفسها بلغات عدّة باحترام الهويات المحلية: إنها طريق الحوار الثقافي interculturalité. فالبحث عن الأبعاد الكونية للتواصل يساعد بذلك على تصور حلول مناسبة للحواجز اللغوية الراسخة حتى في المعالم المكانية- الزمانية. ولكن المشكلات في الحياة العملية تستمر، وتظهر أحياناً أيضاً بشكل أكثر حدة عندما نتناول بعض المجالات الحساسة** (الدين، والأمن، والصحة والأقليات، إلخ).

وهكذا تواجه السلطات الحكومية ويواجه العاملون في مجال الطب والصحة العامة باستمرار التعددية الثقافية. وإن هذا التعدد الثقافي يدار عامة من خلال التواصل الذي يسعى لأن يكون متعدد اللغات، ولكن ممارسات هذا التواصل تختلف اختلافاً كبيراً من دولة لأخرى، ومن منشأة إلى أخرى. يسود في الولايات المتحدة الأمريكية نموذج تفاضلي différentialiste يأخذ علماً بالتنوع اللغوي والثقافي للمواطنين، ويتواصل تبعاً لما يقتضيه الأمر، في حين يسود في فرنسا النموذج التكاملي الذي يتواصل انطلاقاً من نقاط ومشكلات مشتركة بين المجموعات بدلاً من اختلافاتها الذاتية.

إن هاتين المقاربتين يوضحهما في مجال التواصل إدارة مختلفة لعملية تصور حملات التوعية وتنفيذها. إن تكييف التواصل، سواء بين اللغات interlingues أم ضمن اللغات نفسها intralangues، يتم بصورة مختلفة جذرياً. يؤكد البعض الشفرة اللغوية، بينما يؤكد البعض الآخر الرموز الثقافية. وهكذا يمكن بالنسبة للموضوع نفسه تصور تواصل متعدد اللغات يتم بين ثقافات مختلفة أو تواصل عرقي ethnocentrée (متمركز حول العرق)، برهاناً على أن التواصل مسألة إدراك حسي وتمثل قبل كل شيء. ■



التَّنْظِيرُ فِي مَجَالِ التَّرْجَمَةِ(*)

جاكلين كيلمان فليشر

ت: يونس لشهب(*)

مقدمة

لقد اتسم النظر في الترجمة خلال قرون كثيرة، ولا يزال حتى اليوم، بقيامه على تقابلات ثنائية من نحو: اللسان الأصل/اللسان الهدف، والنص الأصلي/النص المترجَم، والترجمة الحرفية/الترجمة الحرة، والترجمة الحرفية/الترجمة المعنوية. وليست هذه التقابلات، كما تثبت المصطلحية (terminologie)، من التريب نفسه تماماً. وبالرغم من التنوع، فإن ظاهرة التوجه شطر النص الأصلي، أو شطر النص المترجَم، تبقى أمراً مركزياً. ويُلاحظ التناوب بين هذين التيارين في المواقف الفردية مثلما يلاحظ في المواقف الجماعية في بعض الحقب المحددة. ويبدو أن ثمة عاملين قد لعبا دوراً حاسماً في هذا الجدل. يتعلق أولهما بالعلاقة بين التطبيق والنظرية؛ فقد كان المترجمون يسوغون الاختيارات المُجْراة في نشاطهم الترجمي تسويغاً قبلياً، كما كانوا يشيّدون المبادئ، التي سوغت ما أقروه من حلول، في نظريات. وكان التعبير عن هذه المواقف في شكل مقدمات العمل المترجَم، أو رسائل المناظرات.

أما العامل الثاني فمتصل بطبيعة النصوص المترجمة، التي كانت تذكي هذا النظر. ويكاد الأمر يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالكتاب المقدس من جهة، وبالأدب، وخاصة بالشعر، من جهة أخرى.

(*) Théoriser la traduction, Jacqueline Guillemin-Flesher, Publication linguistique, Revue française de Linguistique Appliquée, 2/2003, volume VIII, pp: 7 à 18.

(*) أستاذ باحث وشاعر من المغرب.

اَلتَّرْجَمَةُ قَبْلَ الْقَرْنِ التَّاسِعَ عَشَرَ:

يعود منشأ هذا الجدل في الترجمة إلى العصور القديمة. وإذا كان تفضيل اللسان الأصل (المترجَم منه) أو اللسان الهدف (المترجَم إليه) انشغالاً جوهرياً وثابتاً منذ تلك العصور، فمن المستبعد، في المقابل، أن يكون مردّ ذلك إلى محض تواطؤ.

لقد كان «سيسرون»[1] أول بادئ بطرح قضية الترجمة، وذلك لأمرين: لأنه أول من عبر عن مواقفه من نشاط الترجمة. ولأنه، موازاة مع ذلك، فتح الجدال في القطب الواجب تفضيله. وقد كان، في حقيقة الأمر، يريد «لَتْيَنَة» (latiniser) النصوص الإغريقية. وعبرت غايته التي كانت سياسية وثقافية في الآن ذاته، عن هاجس إثبات التفوق الروماني. وعلاوة على ذلك، أبان على المستوى اللساني عن وعي حاد بتغاير الألسن (langues). ولا يمكن استبعاد إمكان أن يكون لهذا المعيار دخل في الموقف المتبنى. غير أن قاعدته المشهورة: «ينبغي ترجمة معنى بمعنى، وليس كلمة بكلمة.»، قد أخذ بها المتحيزون إلى النص الأصلي والمتحيزون إلى النص المترجَم على حد سواء. وبالنظر إلى غياب معنى محدد تحديداً دقيقاً في كلامه هذا، فمن اليسير فهم علة الاختلاف في تفسير قاعدته تلك.

وفي القرون الوسطى، كان الإبداع الأدبي والترجمة سيان. وعليه، لم يكن «شوصي» يقيم تفرقة قط بين أعماله الأدبية الأصلية والأعمال التي ترجمها؛ إذ كانت تعد بمثابة إبداع مستقل تماماً، وذي وضع مستقل في علاقته بالعمل الأصلي.

أما في عصر النهضة، وبصفة أخص عند ترجمة «إنجيل لوثر»، فقد ظهر اهتمام جديد، ألا وهو جعل النصوص المترجمة مُبِينَةً، تفهمها عامة الناس. ومن أجل هذه الغاية، نوه «لوثر» باللسان الشائع، وسوّغ تبديل المصطلحات والبنى اللسانية التي لم تكن لتعرف بسهولة في ألمانيا.

وفي القرن السابع عشر، وإلى حد كبير في القرن الذي بعده، شهد تصور الترجمة تحولاً جذرياً؛ ذلك أن المترجمين، متذرعين بالحرية، غيروا العمل الأصلي إلى درجة تجعل ترجمتهم غالباً اقتباساً، ومن هنا العبارة الفرنسية المشهورة: «الجميلات الخائنات».

---

(1) ماركوس توليوس سيسرون (106-43 ق م): فيلسوف وشاعر وخطيب روماني.

وإذا كانت التيارات المذكورة، إلى حد الآن، تُفضِّل النص الهدف، تحت تسميات متنوعة، فإن التوجه إلى النص الأصل، هو أيضاً، وبالرغم من ذلك، كان مُمَثَّلاً تمثيلاً واسعاً. وهكذا، فإن هاجس عدم خيانة الكلام الإلهي، في أثناء ترجمة الإنجيل، وفي مراحل من التاريخ متنوعة، قد أدى إلى احترام الشكل الأصلي، وهو احترام كان يذهب أحياناً إلى غاية النزعة الأدبية في الترجمة. ويمكن أن نذكر في هذا السياق ترجمات الإنجيل القديمة، مثل: (ترجمة الإنجيل المراجعة، 1881-1885) في إنجلترا، و(الترجمة المعيار، 1901) الأمريكية.

وقد كان تثمين النص الأصلي، أيضاً، في صلب الإيديولوجية الألمانية في عصر الرومانسية. فكان في الأمر، إذن، تجديدٌ لمنابع لغتها الخاصة، وإثراءٌ لأدبها، بحجة النص الأصلي.

الترجمة في القرن العشرين:

لقد صارت الحال في القرن العشرين أكثر تعقيداً بكثير. فبالرغم من استمرار الجدل المركزي المذكور آنفاً، فقد طرأ، موازاة مع ذلك، تغيُّر جذري في كثير من المؤلفات النظرية. وقد سجل مجيء اللسانيات، حقاً، منعطفاً في المواقف المتبناة.

لقد ظهر تأثير اللسانيات بداية في إطار البنيوية النظري، في كل من أوربا الشرقية مع حلقة براغ[2]، والولايات المتحدة الأمريكية، بدافع من «أوجين نيدا»، رئيس «جمعية ترجمة الإنجيل». وصارت الترجمة، التي عُدت حتى هذه المرحلة فنّاً، موضوعَ دراسة علمية. وإن مؤلفات «نيدا»: (نحو علم للترجمة، 1964)، و(بنية اللغة والترجمة، 1975)، وكتابه المشترك مع «شارل طابر»: (نظرية الترجمة وتطبيقها)، تشهد أن نظرية الترجمة كانت، ولأول مرة، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظرية اللغة. ولاحقاً، تسرب تأثير اللسانيات إلى باقي أوربا، مع تنوع في الإطارات النظرية.

وقد عبر كثير من المنظرين عن ضرورة الربط بين نظرية الترجمة ونظرية اللغة، ومنهم «جورج مونان» في (مشاكل الترجمةِ النظرية، 1963)، و«هنري ميشونيك»

---

(2) حلقة براغ: أسست بمبادرة من «فيليم ماتيسيوس» سنة 1926. ومن روادها «رومان جاكبسون» و«نيكولا تروبيتسكوي» و«روني ويليك» و«جون ماكاروفسكي». أصدرت أعمالها في ثمانية أجزاء نُشرت بين 1929 و1939.

في (من أجل الشعرية، "، 1973")، و"جورج سطينر" في (بعد بابل، 1975)، و"لويس كيلي" في (التأويل الصحيح، 1979)، و"جون روني لادميرال" في (الترجمة: مسائل من أجل الترجمة، 1979)، و"بيتر نيوْمارك" في (مقاربات في الترجمة، 1981)، و"أنطوان برمان" في (محنة الغريب، 1984)، و"جون دون" في (من أجل نقد الترجمات، 1995).

غير أن اختلافات واضحة ظهرت بين الكتاب المذكورين، وكانت في مواضيع شتّى. وقد تجلّت هذه الاختلافات في الغالب، مثلها في ذلك مثل الخصومات حول اللسان الأصل/اللسان الهدف. اليقظة الأولى، تتصل بالعلاقة بين اللسانيات ونظرية اللغة (langage). وإذا كان جمهور المنظرين لا يرى ضيراً في الربط بين المفهومين، فعند "هنري ميشونيك" أنهما منفصلان انفصالاً واضحاً، حيث رفضت اللسانيات بوضعها غيرَ ملائمة لنظرية الترجمة. وعلّل هذا الرفض بواحد من المقترحات الأساسية التي وردت في كتابه (من أجل الشعرية، II)، أي: "... إن ترجمة نص معين لا تعني ترجمة اللسان، فالترجمة والتنظير ينصبان على ارتباط نص بنص آخر، لا على ارتباط لسان بلسان آخر."، (ص: 314). ويؤكد ميشونيك، في المقابل، وجوب ربطِ التفكير في الكتابة والترجمة بإحدى نظريات اللغة، وربطِ نظرية اللغة، عكسياً، بنظرية في الكتابة والترجمة.

إن "ميشونيك" عندما يهاجم اللسانيات، فهو يقصد أساساً البنيوية واللسانيات التحويلية، ومن هذا المنظور أدان مقترحات "أوجين نيدا".

وقد كرر "جورج سطينر" هذه الانتقادات في كتابه (بعد بابل). وهو يندرج، مثل "ميشونيك"، في سلك معارضي اللسانيات المجردة، ويؤكد أهمية خصوصية الألسن والثقافات، قائلاً في (بعد بابل): "إن ثمة، في تقديري، مكاناً لمقاربة ذات اهتمام متفرد يركز على الألسن أكثر من تركيزه على اللسان الواحد."، (ص: 107). إنه يتطلع إلى الترجمة من خلال منظور رحب جداً، يدرج الترجمة في صلب اللسان نفسه، وينهض ضداً على التوجهات القصوى نحو القطب الأصل أو القطب الهدف، مقترحاً وضعاً ملتبساً متمحوراً على توازن بين القطبين. وسبق لـ"جورج مونان" أن تحدث في هذا الموضوع؛ حيث وضع تصوره بوضوح، منذ أول فصل من كتابه (مشاكل الترجمة النظرية)، بقوله: "لماذا دراسة الترجمة وكأنها اتصال بين الألسن؟ الجواب: لأن الترجمة أولا اتصال بين الألسن.".

كما خصص جزءاً مهماً من كتابه لدراسة المعيقات التي يمثلها، في فعالية الترجمة، تنظيم معطيات التجربة المختلفة حسب الألسن. أضف إلى ذلك أن الفصل الخامس من هذا المؤلف عنوانه: (الفعالية المُتَرْجِمَةُ وتعدد الحضارات).

وقد صرح «جون روني لادميرال»، متبنياً التمييز بين اللسان (langue) والكلام (parole): «إننا لا نترجم علامات بعلامات أخرى، ولا حتى وحدات لسانية بوحدات لسانية أخرى، ولكننا بالأحرى نترجم وحدات كلامية أو خطابية...». (الترجمة: فرضيات من أجل الترجمة، ص: 206.).

ويضع «أوجين نيدا» نفسه على نحو صريح في منظور يتفكر في اللغة وفق بُعْدٍ كونيٍّ. وهو يربط، في كتاباته، وفقاً للتقاليد الأمريكية، اللسانيات بعلم السلالات (ethnologie). ويميز في العلاقة بين النصين الأصل/المترجَم والهدف/المترجِم، نوعين من أنواع التكافؤ: التكافؤ الحركي، والتكافؤ الشكلي. يمثل التكافؤ الأول المعادلَ الأقرب من رسالة اللغة الأصل، والنوع الثاني توافقَ الوحدات اللسانية على مستوى البنية التركيبية.

تشمل نظرية أوجين المؤلِّفَ والمتلقيَ، وفي هذا ترتبط بنموذج تواصلي ما. ويركز «جورج سطينر»، أيضاً، على ربط نظرية الترجمة بنموذج تواصلي؛ إذ قال: «إن نموذجاً تواصلياً هو في آن واحد نموذج في الترجمة، ونموذج في النقل الأفقي أو العمودي للتدليل (signifiance)[3]»، (بعد بابل، ص: 45.). بيد أنه لا يحصر وظيفة اللغة (Langage) في التواصل فقط. والحق أن أخذ النموذج «التواصلي» في الحسبان أو عدمَه، أمرٌ مشروط على نحو كبير، بنوع الترجمة الذي تعلق به المنظرون. لكن معياراً ثانياً يفرض نفسه، وهو مرتبط بالأول إلى حد ما، وهو كون هدف الترجمة، عند جمهور المنظرين، لا يمثل رهاناً. ويعد «لويس كيلي» هو الذي أكد ضرورة هذا الأمر تأكيداً صريحاً، حين قال: «ليس المتغير الأساسي موضوعاً من المواضيع، ولكنه مقصد من المقاصد. فالمترجم يقدم، بتعبير «بوهلر»، وظيفة النص الأصل، ويقضي أمر مسؤوليته في علاقته بقارئه، وإن كان يجهله، كما هو الشأن في حالة

(3) التدليل (signifiance): مفهوم يجمع البعد التصوري للدليل/النص، مع كل ما يتعلق بما يتأثر به المتلقي، من عواطف ورغبات ومقصد... ينظر: Langage, connaissance et pratique, Noël Mouloud et Michel Venne, pu, 1982, p: 104.

«بنيامين»[4]»، (التأويل الصحيح، ص: 220). ولما قال لاحقاً: «لقد طوَّر الأمريكيون نظرية الترجمة في سياق البحث الأنتروبولوجي، ونشاط البعثات المسيحية، فكانت الأنجليزية من أجل الاستجابة لحاجيات الإدارة الاستعمارية»، (نفسه، ص: 225).

وكثيراً ما انتُقِصَ من هذا المعيار، باستثناء ما يتعلق بالترجمة التقنية، (انظر مقالة «نيكولا فروليجر» في العدد نفسه من مجلة اللسانيات التطبيقية). وفي حقيقة الأمر، يفسر هذا المعيار، إلى حد ما، توجُّه المترجمين الأدبيين، الذين يذهبون أحياناً إلى حد حجب المتلقي/المرسَل إليه حجباً تاماً.

إن الاهتمام بشكل النص المصدر، يتوقف أيضاً، إلى حد كبير، على طبيعة النص الذي سيُتَرْجَم. وفي الواقع، يتمرد كثير من المنظرين على تصور الشكل والمعنى تصوراً ثُنويّاً (dualiste)[5]. وقد وصلت النزعة الثنوية عند بعض المنظرين مثل «شارل طابير» إلى حد عدّ الأسلوب مجرد إضافة وتزويق. والحال أن فصل المعنى والأسلوب، ووضع المعنى أولاً، ثم الأسلوب بعده، كما قال «ميشونيك» ما هو بالعمل البريء ولا البسيط.

إن من تحصيل الحاصل، ومن دون الخوض في جدل نمذجة النصوص، الذي هو جدل إشكالي بالضرورة، أن صعوبات الترجمة، إذا جاوزنا عتبة معينة، ليست من لنظام نفسه في النص الأدبي وفي النص التقني. من أجل ذلك، لا يمكن وضع لمشكل في صيغة ثنائيَّة (dichotomie)، سواء تعلق الأمر باشتغال اللغة أو بالترجمة. وفي أقصى الحالات، شأن «جورج مونان» في مقالته: (الخائنات لجميلات)، يكون الشعر مقابلاً للعِلم.

---

4) «والتر بنديكس شونفلي بنيامين» (1982-1940): فيلسوف وناقد ومترجم ألماني، من رواد «مدرسة فرانكفورت». صاحب نظرية في الترجمة، من مبادئها أن الترجمة تبعث العمل الأصل وفق رؤية جديدة، مما يغني لغة المترجم الأم. وأن من المباح للمترجم خرق قواعد لغته الأم. وترى أن الهدف من الترجمة هو البحث عن لغة كلية وفوقية تتضمن كل اللغات. ينظر: Sur Walter Benjamin, Theodor W. Adorno et al. Ed. Allia, p: 82.

5) الثنوية (dualiste): نسق فكري ينطلق من افتراض وجود مبدءين أو جزءين أو عنصرين حتميين وخالدين، يتعايشان في الكون والإنسان والأشياء. ينظر: Le dualisme des ordre de la modernité, Christian Barrère, Lavoisier, vol. 6, 2004/3, pp: 243 à 263.

وفي المقابل يصيب منظرون آخرون حينما يرون أن اللغة تعمل في إطار مجموعة متصلية[6]، وهم مصيبون في تصورهم. وممن يحسبون على هذا المنظور «جورج سطينر»، في قوله: «إن قضية قابلية الترجمة، بين القصيدة الأكثر إشكالاً والتباساً، وبين النثر الأدبي الأكثر ابتذالاً، هي قضية درجة في تلك القابلية.» (بعد بابل، ص: 144). ويضرب «لويس كيلي» في الاتجاه نفسه مصرحاً: «إن تعدد أنواع النصوص لا يمثل عائقاً يحول دون النظرية الموحدة، فالوحدة في النظرية لا تعارض تعدد الأنواع (genres).»، (نفسه، ص: 219).

تطوُّر التَّرجَمَة:

إذا كانت الترجمة قد ظلت ردحاً من الدهر مركِّزة على الأدب والكتاب المقدس، فإن مرافعة «لويس كيلي» عن ترجمة موحَّدة، لا يقل حصافة عما نلاحظه اليوم من تزايد الدفاع عن «تعدد الأنواع» في فعالية الترجمة؛ حيث نجد النصوص القانونية، والمصنفات العلمية والاقتصادية، ودليل استعمال آلة معينة، والمقالات الصحفية، ومنشورات المنظمات الدولية... وما دامت الميادين كثيرة، فمن الصعب تقديم استقصاء شمولي للأنواع.

وقد نشأت الترجمة الآلية (automatique) بفعل عاملين، وهما: تزايد مقدار المعلومات، وضرورة نشرها على صعيد دولي. وكانت غاية المجموعة الأوربية من إطلاق برنامج «أوروطرا» (Eurotra)[7] ترجمة النص نفسه إلى ألسن كثيرة ترجمة

(6) اَلْمُتَصِلِيَّةُ الترجمة التي نقترحها للمصطلح الفرنسي P(continuum) يدل المصطلح في اللغة على مجموعة من العناصر المتجانسة، من الهين الانتقال فيها، دائما، من عنصر إلى عنصر آخر. وتختلف دلالة المفهوم الاصطلاحية باختلاف الحقول المعرفية، فهو يعني في اللسانيات الاجتماعية مثلاً، مجموع الاختلافات اللسانية الملاحظة في مجموعة لسانية، تكونت من تمازج لسانين مختلفين. ويعني في علم الاجتماع مجموع السلوكات الغريزية، التي جُبِل الإنسان عليها، والتي توجه تعامله مع الآخر ومع المحيط. ينظر: An introduction to continuum mechanics, Junuthala Narasimha reddy, Cambridje University Press, 2005, et Introduire à la linguistique: le point de vue de Narcisse, Olivier Soutet, Langue francaise, année 1998,volume 117,numéro 1, pp: 109-110-111.

(7) برنامج «أوروطرا» (Eurotra): من أنظمة الترجمة الآلية الأولى. وكان إطلاقه سنة 1982، وتوقف العمل به منذ 1992. وللإشارة، يُعَدُّ «أندريو بوث» و«وارين وافر» أول من أنشأ برنامجا للترجمة

مباشرة. وهو ما حفز بحوثاً شتى في البلدان المَعْنِيَّةِ. لكن النتائج المحصل عليها حتمت على الباحثين توجيه هذا المنظور توجيهاً جديداً. وبدل الحديث عن الترجمة الآلية، صاروا يتحدثون الآن عن «الترجمة بمساعدة الحاسوب». ولا شك في أن بحثهم قد اتجه إلى الجانب التطبيقي في الترجمة أكثر من اتجاهه نحو التفكير النظري. وبالرغم من ذلك، فإن الفشل الذي تعترف به بعض المحاولات، يكشف حقيقة عجز الترجمة الآلية عن أن تأخذ في الحسبان كل المعايير التي تضبط مرور النص من لسان إلى لسان آخر. وعلى نحو غير مباشر، يثبِّت بحثهم تعقيد فعالية الترجمة.

ومن جانبه، حَفَزَ كون الترجمة قد اكتسبت في النصف الثاني من القرن العشرين وضعاً مؤسسياً، منشورات غزيرة في مجال الترجمة. وهكذا، أنشئت (شركة المترجمين الفرنسية) سنة 1947، و(فيدرالية المترجمين الدولية) سنة 1953، و(جمعية المترجمين الأدبيين) سنة 1973. ويدلل إنشاء مراكز الترجمة، من أجل الترجمة الأدبية في «شطرالين» بألمانيا، وفي «أرليس» بفرنسا، ومن أجل الترجمة التقنية في باريس، تدليلاً كبيراً على الاهتمام المطرد بهذه الفعالية.

تعَدُّدُ التَّيَّارَاتِ النَّظَرِيَّةِ في التَّرْجَمَةِ:

تكاثرت التيارات النظرية وتعددت، موازاة مع التطور المشهود في المجال التطبيقي. وبغض النظر عن الخصوصيات، نميز حالياً ثلاث مقاربات: النموذج المثالي المبني على نقد الترجمات، وعلى حكم كيفي. والنموذج العلمي المبني على تنسيق ظواهر قابلة للملاحظة، تنسيقاً صورياً (systématisation). والنموذج المنكب على عملية الترجمة في لحظة الترجمة نفسها.

يستند أتباع المقاربة الأولى «التقييمية» إلى «والتر بنيامين». وقد أثرت المعايير التي اقترحها في كتابه «مهمة المترجم» (1923)، والتي يمكن ربطها بجهة نظر الرومانسية الألمانية، تأثيراً واسعاً في تيار فكري في الترجمة بكامله.

ينظر «بنيامين» إلى الترجمة بوصفها تحويلاً يغيِّر المؤلَّف الأصلي ويثري اللغة الأم بفضل اللغة الأجنبية، في الوقت نفسه. ويعتمد هنري ميشونيك على «بنيامين» في

الآلية، وذلك سنة 1945. ينظر: Ordinateurs et traduction: survol d'un demi siècle, Langages, n: 116, v:28, 1994, pp: 111-118.

رفضه «الترجمة الإلحاقية»[8]. وفي المقابل، قام «ميشونيك» ضداً على نزعة «أندري شوراقي» الأدبية الشكلية في ترجمته الإنجيل، (ترجمتَيْ 1951 و1952)، التي تشكل عنده انتهاكاً للسان، على حدّ قوله في دراسته: (من جوناس إلى يوناه)، سنة: 1981[9].

ويؤكد «ميشونيك» ضرورة نظرية تقوم على التطبيق، وتأخذ بعين الاعتبار بُعد الخطاب الشموليّ. ويشدد تشديداً خاصاً على أهمية الإيقاع و«الطابع الشفوي» في النص المكتوب.

وقد وقف «أنطوان برمان»، أيضاً، في صف «بنيامين»، وخصص كتابه الأول (محنة الغريب) للرومانسية الألمانية في علاقاتها بالثقافة. ونهض، مثل «ميشونيك» ضداً على نفي غرابة النتاج (oeuvre) الأجنبي نفياً تنسيقياً، مؤكداً ضرورة استخلاص أخلاقيات للترجمة. ودرس «برمان» في كتابه الثاني «من أجل نقد الترجمة: »جون دون« نموذجاً»، إمكان تقييم الترجمات وفقاً لمعايير توافقية، مقدماً معيارين لتأسيس حُكم يتجاوز البعد الذاتي: الأول ذو طابع أخلاقي، وهو يشكل، إذن، ترجيعاً لمعايير قد قدمها سلفاً في عمله الأول. والثاني ذو طابع شعري. ويركز «برمان» في تحليله على نقد الترجمات، وبخاصة ترجمات «جون دون». وهو، إلى ذلك، يبين المزايا الخاصة بالمقاربات النظرية، سواء المتجهة نحو النص الأصل أو المتجهة نحو النص الهدف.

وعندما باشر «جون لابلاش» وفريقه ترجمة مؤلفات «فرويد» إلى الفرنسية، تبنوا موقفاً قَبْليّاً في علاقته بالمؤلفات المترجمة، وذلك خلافاً لجمهور المنظرين.

---

(8) الترجمة الإلحاقية: تقوم على إلغاء الاختلافات الثقافية والتاريخية واختلاف البنى اللغوية عند الإقدام على الترجمة، ينظر: Image et écriture du corps dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun, thèse de doctorat, Axel Hammas, pu, 2002, p:398.

(9) عنوان الدراسة كـاملاً: Traduire la Bible: de Jonas à Jona, H. Meschonnic, Langue française, 1981, v. 51, n. 1, pp: 35 à 52.

ويناقش فيها «ميشونيك» ترجمة «أندري شوراقي» «كتاب يونس» من «التناخ». ويرى في الترجمة تأثير خلفية المترجم اليهودية بدءاً من الاسم «يوناه» «Jona» الذي اقترب به المترجم إلى العبريـة، مبتعداً عن الاسم الفرنسي لسيدنا يونس «Jonas» .

فأوجبوا باسم الانسجام، ترجمة تواردات الكلمة نفسها عند الكاتب كلها، بالكلم
الفرنسية نفسها. وهم في ذلك مستندون إلى أتباع «برمان»، ولكن تمثلهم هذا يبدو
فيه بعض الغلو؛ حيث إن «برمان» نفسَه طعن في هذا التصريح، وفي الحقيقة، ما
اتخذ موقفه تجاه النص الأجنبي شكل نزعة أدبية معجمية قط. ولما صدر الجزء الثالث عشر، وهو أول ما ظهر من سلسلة إصداراتهم، سنة 1988، أثار جدلاً بين المترجمين، كان استئنافاً للاختلافات السابقة في هذا الموضوع، بين المحللين النفسيين والنحاة؛ إذ يرى المحللون النفسيون، بدعم من «فرويد»، ضرورة «ألمنة» (germaniser) الفرنسية. ويرى النحاة، على العكس، «فرنسة» (francisation) الألمانية. وتقودنا هذه الاختلافات مرة أخرى، إلى الجدل في القطب الأصل والقطب الهدف.

أما ثانية المقاربات، المذكورة من قبل، فلا تنهض على نقد الترجمات، ولا على حُكم نوعي، وإنما تقوم على ملاحظة النصوص المترجمة ملاحظة مُحايدة. وفي كلتا الحالين، فإن العلاقة بين التطبيق والنظرية علاقة مركزية، غير أنها ليست من النظام نفسه البتة؛ فالمقاربة الأولى (التقييمية) تقترح نموذجاً مثالياً. وينعكس هذا الموقف في الجهاز المصطلحي المستعمل؛ إذ نجد: (مهمة المترجم)، و(«وبنيامين»)، و(مقصدية المترجِم)، و(«أ. برمان»).

وتصبو المقاربة الثانية إلى تحديد «المعايير» المستبطنة، التي تتحكم في النص الهدف، تحديداً موضوعياً، وذلك انطلاقاً من مجموعة من النصوص المترجمة. وهذا ما يجعل منهجها استنباطياً، وليس معيارياً. ويتجلى هذا المنهج أساساً في مقاربتين: مقاربة «جيدون طوري» في كتابه: (بحثاً عن نظرية في الترجمة، 1980)، ومقاربة «مدرسة تل أبيب»، و«جوزي لامبير» في كتاب (الأدب والترجمة، 1970)، الذي أكد مظهر الترجمات التاريخي والاجتماعي والثقافي، والمعايير المتحكمة في قبول الترجمات في ثقافة معينة، في حقبة معينة. إضافة إلى مقاربة «جاكلين كيلمين فليشر» في كتابها (التركيب الفرنسية والإنجليزية المقارن: مشاكل الترجمة، 1981)؛ وفي كتابها المشترك (سلسلة اللسانيات التباينية (contrastive) والترجمة، 1992)؛ ومقاربة «ميشيل بالار» في (الترجمة: من النظرية إلى التعليم، 1984)، والتي تتصل

بها العلاقات بين التطبيق والنظرية تأثراً مباشراً، طالما أن الأمر
ـ بنظرية معيارية، وفي الثانية بنظرية استنباطية.
هذا التمييز؛ إذ تظهر وسط الموقف المعياري مذاهب كثيرة؛
يبنون، في الواقع، معاييرهم على نقد الترجمات الموجودة،
فرويد» المعايير التي ينبغي لها أن توجه ممارستهم، تحديداً
مة. ولا بد من تقدير الفريقين، لأن هاجسهم هو احترام النص
ذلك، فإن انشغالهم باحترام النص الأصلي، يخفي في بعض
ـ اللغة. وإذا كان بعض المدافعين عن هذا الموقف يتحدث عن
بة للنص المنطلق منه، فإن فريقاً آخر يرى وجوب رد كل أثر
لاق، في النص المترجَم. ويقترب هذا الموقف من موقف
ه أكثر مغالاة، بحكم أنه يقوم على ترجمة كل تواردات
: الواحدة في النص الأصل، بالكلمة نفسها من اللغة المترجم

موعة من النصوص المترجمة بياناً واضحاً أن تبديل الأثر
لوبي آخر تبديلاً تنسيقياً لا يمكن إلا أن يفضي إلى نص
خضع كل أثر أسلوبي لنحو اللسان المترجَم منه، ومن جهة
آثار الأسلوبية جزءاً من الاستخدام العام في لسان معين، ولا
ومن هنا، قد يكون الأثر الأسلوبي ناتجاً على نحو طبيعي
ينما هو موسوم (marqué) أو ربما هو غير لائق في الحالة

رجمة تنسيقية بالكلمة نفسها، لا تأخذ في حسبانها كون
متماثلة في مختلف الألسن. ولا شك في أن من الطبيعي أن
ـ أخص العناية بما في النتاج (oeuvre) من مظهر إبداعي.
حيل، عند اللسانيين، الذين يندرجون في نظرية ترمي إلى
ـة تنسيقاً صورياً، ومن هنا السعي إلى التنبؤ بها، يستحيل أن
ما هو خاص بكل نتاج على حدة. ويستتبع هذا أن يتوقف

تفكيرهم تحديداً عند العتبة التي تبدأ فيها نظرية الترجمة الأدبية. وخلافا لما يُفترض غالباً، لا ينطوي هذا الأمر بحال من الأحوال، على أنهم ينكرون وجود الآثار الأسلوبية. إنهم على العكس، يعدونه جزءاً تاماً من اللغة، لا «انزياحاً بالنظر إلى معيار معين». وإضافة إلى ذلك، تجدر الإشارة إلى تعلّق النظريات المعيارية بنوع من النصوص بعينه تعلقاً يكاد يكون تنسيقياً، وعليه، فهي لا تستطيع أن تشكل نظرية ترجمة موحَّدة. وعلى سبيل المثال، لا يسعنا إلا أن نجاري «ميشونيك» في الأهمية التي يعلقها على الإيقاع في الترجمات المقدسية أو الأدبية. وإن كانت فعالية هذا المعيار تبدو أقل وضوحاً في النصوص التقنية.

ومن المبادئ الممعنة في الصرامة، المبدأ القاضي بأن تُقارَبَ المعايير المتدخلة في الترجمة كلها، ويعني ذلك: الظواهر اللسانية، والأدبية، والاجتماعية وغيرها. ولا يمكن تطبيق منظور كهذا إلا في نظرية معيارية. كما أن محاولة إدماج كل هذه الأبعاد في نظرية هدفها تنسيق الوقائع الملاحظة تنسيقاً صورياً، في أفق تفسيرها، لا يمكن أن تفضي إلى خلاصات منسجمة، لأن كل واحدة من تلك المظاهر تتعلق بمجال نظري مختلف.

وتشكل النظرية التأويلية في الترجمة حالة متميزة، بالنظر إلى تركيزها على سيرورة الترجمة نفسها. ومن الضروري أن يكون للإلحاح على تشكيل المعنى المستخلص تشكيلاً جديداً، انطلاقاً من تأويل النص الأصل، مع مراعاة العوامل الخارجية غير الصريحة، مكانه في نظرية راسخة في الترجمة الشفوية أساساً، وتنطبق إلى حد ما، في الترجمة الكتابية. على أنه يبدو أن لا سبيل إلى فهم هذين النوعين من العمليات فهماً تاماً. وإذا قصرنا الحديث على النصوص الأدبية فقط، فإن مراعاة الإيقاع والخاصية الشعرية في نص ما، ينطوي على أكثر من مجرد تشكيل المعنى تشكيلاً جديداً.

ومن نظر مصطلحي، يبدو استعمال عبارة «التجريد اللغوي» وعبارة «المراد قوله» من طرف المتكلم، استعمالاً لا يخلو من الاعتساف. ومن الثابت أن الضرورة غالباً ما تقتضي العُدول عن بنية النص الأصل التركيبية وعن معجمه، من أجل الوصول إلى ترجمة ناجحة. ولكن، هل يمكن لبناء المعنى، من أجل ذلك، أن يكون منفصلاً عن اللغة؟ وإلى ذلك، هب أننا ندرك ما يقوله المتكلم (locuteur) أو مؤلف نص

مكتوب، فهل يمكننا حقاً إدراك ما «يريد قوله»؟ يبدو من العسير الحديث عن خاصية التواطؤ واللاغموض في اللغة، بسبب انعدام الأدلة الموضوعية.

لقد أسس بُنيان النظرية التأويلية تأسيساً متيناً على مساءلة اللسانيات، وإن لم تُمحَّص إلا بعض الأطر اللسانية فقط، من مثل: البنيوية واللسانيات التوليدية واللسانيات النفسية. وقد اتجه السعي، بصفة خاصة، إلى مظهرين لسانيين اثنين: الأول خاصية اللسان المجردة والافتراضية والمنفكة عن السياق، على عكس الخطاب. وحق لنا أن نندهش من كون هذا النقد بقي ثابتاً في النسخة المراجعة والمصححة من كتاب: (التأويل من أجل الترجمة، 2001)، في حين أن تيار بحث في الترجمة برمته يرتكز، منذ ما يزيد على عشرين عاماً، على لسانيات الخطاب، ويؤكد على القيم السياقية، وعلى بناء القيم المرجعية انطلاقاً من ربط كلمات الملفوظ ومن وسم العلاقة الإسنادية بالنظر إلى المتلفِّظ ومقام التلفُّظ (énonciation).

وتقدم النظرية التأويلية اعتراضاً ثانياً، يتمثل في كون اللسانيين لا يرون في عملية الترجمة سوى «انعكاس لاستبدال من لسان إلى آخر». وإن يتعلق اللسانيون بملفوظات النص الأصلي والنص المترجَم، فليس ذلك بتاتاً لأنهم يتصورون المرور بينها مروراً مباشراً من «لسان إلى لسان آخر» من دون بناء المعنى بناءً جديداً، وإنما لأن تلك الملفوظات تمثل الوقائع الوحيدة التي يمكن تأكيدها. أضف إلى ذلك أن هدفهم يختلف اختلافاً جوهرياً عن هدف النظرية التأويلية؛ فهم لا يسعون إلى إدراك عملية الترجمة في الوقت الذي تُنجز فيه، ولكن هدفهم استخلاص الظواهر القابلة للتعميم في فعالية الترجمة.

النّشاطُ التّرْجَميُّ والقُيود:

في البداية لا بد من الإجابة السؤال الآتي: ما المقصود من قولنا «الظواهر القابلة للتعميم في النشاط الترجمي»؟

إن المقصود بذلك المعايير الثقافية تنعكس في تنظيم الخطاب. ولو صح أن الترجمة لا تعدو كونها ترجمة نصوص، وليست ترجمة لسان، لبدا، مع ذلك، الاعتقاد بإمكان ترجمة «الموسوم بالموسوم، وغير الموسوم بغير الموسوم» ضرباً من التوهم. ويفترض هذا، أن يكون المستوى الإبداعي في اللغة مستقلاً عن النحو وعن الاستعمال. وعليه، فلن تُدرَك الترجمة آنئذ بوصفها إبداع النص الأصلي إبداعاً

جديداً، ولكن تدرك، حسب الحالات، بوصفها غريبة وشاذة. وقد طرح «جورج سطينر» القضية على نحو واضح حين قال: «هل يشترط في الترجمة الجيدة أن تضرب صفحاً عن لغتها الأم، وتتجهَ صوب اللغة المترجَم منها، فتخلقَ في وعي منها، فضاءً من الغرابة وجوانبَ معتمة؟ أم أن عليها تحييد (neutraliser) الخصائص اللسانية المستوردة من اللغة المترجم منها، كما لو أنها من بيئة المترجِم الكلامية ومن بيئة قرائه؟». (بعد بابل، ص: 266).

لقد عبر الكُتاب عن مواقفهم من هذه القضية، أكثر من المنظرين. ويمكن أن نذكر على سبيل المثال «ميشيل طورنيي»؛ إذ ألمع إلى تجربته بوصفه مترجماً في دراسة له عنوانها: (ريح روح القدس)، قائلاً: «إن الترجمة يقيناً من أنفع التمارين التي يمكن أن يقوم بها كاتب مبتدئ، بما تهدف إلى صياغة فكر أجنبي بلغة فرنسية سلسة ومرنة ومألوفة ما أمكن. ويَلزم المترجِم أن يتعلم التعامل بمهارة مع العبارات الثابتة (clichés)، والأقوال، والصيغ الجاهزة، والتعابير المبتذلة، وسائر التعابير الاصطلاحية (idiotismes) الأخرى، التي تمثل عمق اللسان الذي يكتب فيه، وغيابها أو ندرتها خاصية تميز اللغة الخاصة التي سميناها: (المُترجَم منْ)». ويستأنف لاحقاً القول: «... هذا، وإن التمرين المذكور يهيئ تهيئاً جيداً لتلقي العمل الأصلي. وفي الحقيقة، لا يعلمنا التمرس المثابر بالأجزاء الرئيسة التي تكوّن الآلية اللسانية، مجرد استخدامها؛ بل يعلمنا أيضا أن نلوي أعناقها، وأن نلغيها من العمل الأصلي». (ريح روح القدس، ص: 164).

كما يمكن أن نستشهد بدراسة «إيف بونوفوي» (شكسبير والشاعر الفرنسي، 1962)، أو بتأملات «جوليان كرين» في كتابه: (اللغة وصِنْوها، 1985). فقد عبر كل واحد منهما بطريقته، عن مدى صعوبة التعبير عن فكر ورؤية للكون بلسان ينتمي إلى ثقافة أخرى.

خلاصة:

ونظراً لتعقيد القضية يمكننا التساؤل: هل يمكننا التنظير للترجمة؟ هذا إذا كان التنظير ممكناً. ويقود اختلاف المواقف المهيمنة إلى مجموعة من الأسئلة. ويبدو التوفيق بين التيارات المختلفة، في الواقع، أمراً صعباً. وعلة ذلك أن مفهوم النظرية نفسَه يختلف اختلافاً جذرياً من حالة لأخرى. ونادراً ما توظف هذه الحقيقة؛ بل لا يدركها البعض إلا لماماً، هذا هو سبب سوء التفاهم. وإلى العلة نفسها، مرجع الاختلافات بين المنظرين؛ فأنصار النص المصدر ي يعنون بالنظرية إيديولوجية الترجمة فيصفون مبادئ تقوم في أغلب الحالات على نقد الترجمات، وعلى تقييم جودتها تقييماً ذاتياً.

ويهدف القائم على ملاحظة النصوص المترجمة ملاحظة محايدة، ما وسعه، إلى تنسيق الوقائع (faits) تنسيقاً صورياً، وبالنتيجة إلى التنبؤ بها. وفي غمرة ذلك، تتغير العلاقة بين التطبيق والنظرية على نحو جلي؛ ففي حالة يستند تفكير المنظر على ممارسته الشخصية، وفي الحالة الأخرى يقوم على ممارسة مجموعة من المترجمين. ويسوغ المقاربة الثانية هاجس مضاعف: الاعتماد على معايير موضوعية، وتمحيص مجموعة متنوعة من النصوص، في سبيل الوصول إلى نظرية موحَّدة، وإلى التعميم.

وختاماً، فإن الوعي بمفهوميْ مصطلح «نظرية» لكفيل، في أقل تقدير، بتبديد الاختلافات.■

مابعد الحداثة

ماري كليجز(*)

ت: عبد السلام الربيدي(*)

مابعد الحداثة مصطلح معقّد، فهو مجموعة من الأفكار، ولم ينبثق كحقل مفهوميّ في الدراسات الأكاديميّة إلا منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين.

وهو مفهوم عصيّ على التحديد، لأنّه ظهر في مجموعة واسعة من التخصصات والمساحات الدراسية، وهي: الفنون، والعمارة، والموسيقى، والسينما، والأدب، وعلم الاجتماع، والاتصالات، والموضة، والتكنولوجيا. وهو، أيضاً، عصيّ على التحديد المؤقّت أو التاريخي؛ لأنه ليس من الواضح تماماً متى ظهر مصطلح مابعد الحداثة.

قد تكون الطريقة الأسهل في الشروع في التفكير حول مابعد الحداثة أن نفكر في الحداثة ؛ تلك الحركة التي استقت منها ما بعد الحداثة وأينعت أغصاناً لدوحتها.

إنّ للحداثة وجهين أو مزاجين حال تعريفها، وكلاهما وثيق الصلة بفهم مابعد الحداثة.

أما الوجه الأول لتعريف الحداثة فيأتي من الحركة الجماليّة التي وسمت بسمة عامة هي (الحداثة): وهذه الحركة كانت ذات صلة مشتركة مع الأفكار الغربية حول الفن في القرن العشرين (على الرغم من أن التتبع لها في أشكالها المنبثقة يمكن أن يرجعها إلى القرن التاسع عشر)، فالحداثة، كما تعرفون، هي حركة في إطار الفنون

(*) د. ماري كليجز: أستاذ في الأدب الإنجليزي، جامعة كولورادو، الولايات المتحدة الأمريكية.

(*) المترجم: باحث وكاتب من اليمن.

البصرية، والموسيقى، والأدب، والمسرح، رفضت المقاييس الفكتورية لصناعة الفنون واستهلاكها وطريقة تعبيرها عن المعنى. وفي فترة (ذروة الحداثة) التي امتدت تقريباً من 1910م حتى 1930م استطاع رموز الحداثة الأدبية الكبار إعادة تحديد جذري لماهية الشعر والسرد ووظيفتهما.

إنّ رموزاً، مثل وولف وجويس وإليوت وباوند وستيفن وبروست وكافكا ورلك، يُعدّون المؤسسين لحداثة القرن العشرين.

ومن المنظور الأدبي تبدو أهم خصائص الحداثة متضمنة في الآتي:

1ـ التأكيد على الانطباعيّة والفردانيّة في الكتابة (وفي الفنون البصرية أيضاً). والتأكيد ينصب على كيفية حدوث الرؤية (أو القراءة أو الإدراك) أكثر من التأكيد على ماهية مايدرك. تيار الوعي يمكن أن يكون مثالاً على ذلك.

2ـ حركة تنأى عن الموضوعية الجلية التي يوفرها الراوي الثالث المحيط بكل شيء؛ أيْ تنأى عن وجهة النظر السردية الثابتة وعن المواقف الأخلاقية الواضحة القاطعة. قصص فكلنر متعددة الراوي أمثلة على هذا الجانب من الحداثة.

3ـ ضبابية في التفريق بين الأجناس الأدبية، فالشعر يبدو أكثر وثائقية (كما هي الحال لدى ت.س اليوت، وإي إي كمنجس)، كما أن النثر يبدو أكثر شعريةً (كما هي الحال لدى فرجينيا ولف، وجمس جويس).

4ـ التأكيد على الأشكال المتشظية، والسرد المتقطّع، والصور شبه العشوائية وكولاجية الطابع في اعتمادها على مواد مختلفة.

5ـ النزوع نحو الانعكاسية أو الوعي الذاتي في إنتاج العمل الفني ؛ بمعنى أن كل قطعة تلفت إلى وضعها الخاص بوصفها إنتاجاً، وبوصفها شيئاً يبنى ويستهلك بطرق خاصة.

6ـ الرفض للجماليات الشكلية المتسعة لصالح التصاميم المبسطة (كما هي الحال في شعر وليم كارلوس وليمز)، والرفض، على نطاق واسع، للنظريات الجمالية الشكلية لصالح التلقائية والكشف لحظة الخلق.

7ـ الرفض للتفرقة بين ثقافةٍ (عليا) وثقافةٍ (دنيا) فكلاهما صالح للاختيار من حيث هي؛ أي الثقافة، مواد لإنتاج الفن وطرائق عرضه وتوزيعه واستهلاكه.

إنّ مابعد الحداثة مثل الحداثة تقتفي معظم هذه الأفكار؛ فهي ترفض التفرقة الحدية بين أشكال رفيعة، وأخرى وضيعة في الفن. كما أنها ترفض الحدود الصلبة

بين الأنواع الأدبية، وتؤكد من جهة مقابلة، على المعارضات الإجناسية، والمحاكاة الساخرة، والتداخل التأليفي، والسخرية، واللعب بالدوال.

والفن مابعد الحداثي (وكذلك الفكر) يفضل الانعكاسية، والوعي الذاتي، والتشظي، والتقطع (وكل ذلك، بصورة خاصة، في البنى السردية)، والغموض، والتزامن. مع التأكيد على تقويض الذات ونزع مركزيتها وسلطتها الإنسانية.

لكن، في حين أن مابعد الحداثة تبدو أكثر شبها بالحداثة في هذه المناحي، فإنها تختلف عن الحداثة في توجهاتها نحو كثير من هذه المناحي، فعلى سبيل المثال تميل الحداثة إلى تقديم رؤية مشتتة عن ذاتية الإنسان وتاريخه (يتبادر إلى الذهن في هذا المقام الأرض اليباب لاليوت، ونحو الفنار لولف)، لكنّها تقدم ذلك الشتات بوصفه أمراً مأساوياً؛ أمراً يدعو إلى الرثاء والبكاء لأنه خسارة.

إن كثيراً من الأعمال الحديثة تحاول تأييد الفكرة التي ترى بأن العمل الفني يستطيع أن يتوفر على الوحدة والتماسك والمعنى، تلك العناصر ذاتها التي تفتقر إليها الحياة الحديثة. فالفن، بذلك، يستطيع أنْ يفعل ما عجزت عن فعله المؤسسات الإنسانية الأخرى.

أما مابعد الحداثة، بالمقابل، فإنها لا تنعى التشظي والتزامن واللاتماسك؛ بل تحتفي بكل ذلك.

العالم لامعنى له؟! فاتركنا، إذن، من الادعاء بأن الفن يعني شيئاً، واتركنا، إذن، نلعب في حميّا اللامعنى.

ثمة طريق أخرى يمكن أن نسلكها في النظر إلى العلاقة بين الحداثة ومابعد الحداثة، وهي طريق تساعد على جلاء الفروقات. فطبقاً لفريدريك جمسون، الحداثة ومابعد الحداثة تكونات ثقافية صحبت مراحل معينة من الرأسمالية. ويحدد جمسون ثلاثة أطوار رئيسية للرأسمالية أملت ممارسات ثقافية معينة (بما تتضمنه من نوعية الفن والأدب المنتج):

- الطور الأول: السوق الرأسمالية التي ظهرت خلال الفترة من القرن الثامن عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر في أوربا الغربية وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية (وكل فضاءات تأثيراتها). وهذا الطور مرتبط بالتطورات التكنولوجية، وعلى وجه الخصوص ظهور المعدات المتحركة بالبخار. والذي ارتبط، من جهة أخرى، بظهور نوعية خاصة من الجماليات ؛ وبالتحديد الواقعية.

- الطور الثاني: ويمتد من نهاية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين (حتى الحرب العالمية الثانية)، وهذا الطور هو طور الرأسمالية المحتكرة المرتبط بظهور المعدات الإلكترونية المتحركة بالاحتراق الداخلي. وهو الطور المصاحب للحداثة.

- الطور الثالث: وهو الطور الذي نحن فيه الآن. وهو الطور المرتبط بالرأسمالية متعددة الجنسيات أو الرأسمالية الاستهلاكية (مع التأكيد على التسويق والبيع واستهلاك البضائع لا إنتاجها)، وهو مرتبط، أيضاً، بالتكنولوجيات النووية والالكترونية. وهو الطور المصاحب لمابعد الحداثة.

وكمثل تمييز جمسون لما بعد الحداثة تبعاً لأنماط الإنتاج والتكنولوجيات المصاحبة، يأتي الوجه الثاني لتعريف ما بعد الحداثة من التاريخ وعلم الاجتماع، لا من الأدب وتاريخ الفن نفسيهما. وفي هذا النهج تتحدد مابعد الحداثة بوصفها اسما لنظام اجتماعي شامل أو لمجموعة من التوجهات الاجتماعية التاريخية. وبالدقة التامة، فإنّ هذا النهج يقارن بين مابعد العصرية والعصرية عِوض المقارنة بين مابعد الحداثة والحداثة.

فما هو الفِرق إذن؟

الحداثة: تُحيل على الحركة الجمالية الواسعة في القرن العشرين.

العصرية: تُحيل على مجموعة الأفكار الفلسفية والسياسية والأخلاقية التي تشكل لبطانة الحاضنة للجانب الجمالي للحداثة.

«العصرية» أقدم من «الحداثة»؛ فالصفة «عصري» قد أطلقت لأول مرة في علم جتماع القرن التاسع عشر، وكان يعنى بها التفرقة بين الحقبة الحاضرة والحقبة لماضية التي يطلق عليها صفة القديم أو العتيق.

والعلماء لا يزالون مختلفين حول البداية الحقيقية للعصر الحديث وحول التفرقة ين ماهو حديث وما ليس بحديث. ويبدو لنا أن العصر الحديث يبدأ دائماً في وقت ,اكر كلما أعاد المؤرخون النظر حوله. بيد أن المرحلة الحديثة، بصورة عامة، ترتبط التنوير الأوربي الذي يبدأ، على وجه التقريب، في منتصف القرن التاسع عشر (مع ن بعض المؤرخين يرجع عناصر الفكر التنويري إلى عصر النهضة أو إلى مراحل ,اكرة قبل ذلك. ولنا أن نجادل ونقول إن الفكر التنويري قد بدأ مع القرن الثامن عشر. وأنا دائماً ما أؤرخ للعصر الحديث بـ 1750م فقط لأنني أخذت إجازتي

للدكتوراه من برنامج باستانفورد الذي يُدعى «الفكر والأدب الحديثان» ويركز ذلك البرنامج الأكاديمي على الأعمال المكتوبة من بعد العام 1750م).

إنّ الأفكار الأساسية للتنوير هي، بصورة مقاربة، الأفكار الأساسية نفسها للفلسفة الإنسانوية. وتقدم جين فلاكس في مقال لها خلاصة لهذه الأفكار والرؤى (انظرص41 من مقالها)، وأنا سأزيد إضافاتٍ بسيطة إلى قائمتها:

1ـ ثمة ذات مستقرة ومتماسكة وعارفة. وهذه الذات واعية وعقلانية ومستقلة وعالمية؛ وبالتالي فإن أية ظروف أو اختلافات فيزيائية لا تؤثر ـ جوهرياً ـ في فاعليتها.

2ـ وهذه الذات تعرف نفسها وتعرف العالم من خلال العقل، أو العقلانية التي تتبوأ السمت الأعلى في العمليات الذهنية، وهي، بذلك، الصورة الموضوعية الوحيدة للمعرفة.

3ـ نمط المعرفة المنتج من قبل ذات موضوعية عقلانية هو «العلم» الذي باستطاعته أن يقدم حقائق كونية عن العالم بقطع النظر عن وضعية الفرد العارف.

4ـ المعرفة المنتجة بوساطة «العلم» هي الحقيقة، وبذلك، فهي خالدة.

5ـ المعرفة والحقيقة المنتجة بوساطة العلم (عن طريق الذات الموضوعية العقلانية) ستؤدي دائماً إلى التقدم والكمال. وكل المؤسسات والممارسات الإنسانية يمكن أن تخضع للتحليل بوساطة العلم (العقل/الموضوعية) وبذلك تتطور.

6ـ العقل هو الحكم المطلق فيما هو صحيح، وبالتالي هو المحدد لما هو صائب وجيد (ما هو مشروع وأخلاقي). الحرية تنطوي على الطاعة للقوانين التي تتطابق مع المعرفة المكتشفة عن طريق العلم.

7ـ وفي عالم يحكمه العقل فإن الصحيح سيكون دائماً هو الجيد والصائب (والجميل)، وبذلك فلن يكون ثمة صراع بين ما هو صحيح وما هو صائب.

8ـ يمثل العلم بوصفه النموذج لكل مظاهر المعرفة المفيدة اجتماعياً. العلم محايد وموضوعي. والعلماء، الذين ينتجون المعرفة العلمية من خلال قدراتهم العقلانية غير المتحيزة، يجب أن يكونوا متحررين في اتباعهم لقوانين العقل، ولا ينبغي لهم أن يُدفعوا عن طريق أية اعتبارات أخرى (كالمال والسلطة).

9ـ اللغة، أو طريقة التعبير التي تستخدم في إنتاج ونشر المعرفة، يجب أن تكون عقلانية أيضاً. وحتى تكون اللغة عقلانية يجب أن تكون شفافة؛ أي أن تكون

وظيفتها فقط تمثيل العالم الحقيقي المدرك الذي يلاحظه الذهن العقلاني. وبعبارة أخرى، يجب أن يكون هنالك ارتباط وثيق وموضوعي بين الأشياء الخاضعة للإدراك والكلمات المستخدمة في تسميتها (أي الدال والمدلول).

تلك بعض المبادئ الجوهرية للإنسانوية أو للحداثة ، ووظيفتها - كما يمكن أن يحدس القارئ - تكمن في التسويغ أوالتفسير العملي لكل البنى والمؤسسات الاجتماعية، وبضمنها الديمقراطية والقانون والعلم والأخلاق والجماليّات.

تُعنى العصرية في جوهرها بالنظام؛ بالعقلانية وبالعقلنة، أو بخلق النظام من الفوضى. وفرضيتها هي أن خلق عقلانية على نحو أكبر مرتبط بخلق نظام واسع النطاق، وكلما كان المجتمع أكثر نظاماً ارتقى نحو الأفضل في فاعليته (أي ارتقى في فاعليته العقلانية). ولأن العصرية موكلة بملاحقة مستويات النظام المطردة في تقدمها، فإن المجتمعات الحديثة مجندة بصورة مستمرة ضد أي شيء يوصم بـ (الفوضى)، وذلك حتى لا يعيق سير النظام. ولذلك فالمجتمعات الحديثة تعتمد دائما على ترسيخ الثنائيات الضدية بين «النظام» و«اللانظام» وذلك حتى تظهر تفوّق النظام. ولكن حتى تفعل ذلك، كان لابد لها من إيجاد أشياء تمثل «اللانظام»، ولذلك ظلت المجتمعات الحديثة دائبة في خلق/إنشاء «اللانظام». وفي الثقافة الغربية أصبح هذا «اللانظام» هو «الآخر» الذي يعرف في علاقته بثنائيات ضدية أخرى. ووفق هذا المنطق، يصبح غير الأبيض وغير الذكر وغير المتجانس جنسياً وغير السليم صحياً وغير المعقول.. الخ - جزءاً من «اللانظام»، ويجب أن يمحى من المجتمع النظامي العقلاني الحديث.

وتلك الطرق التي اعتمدتها المجتمعات الحديثة في خلق مقولات توسم بـ«النظام» ذات علاقة بالجهد المبذول لتحقيق الاستقرار. وفي هذا السياق يساوي فرانكو ليوتار (المنظّر الذي عني بوصف أعماله ساروب في مقالته عن ما بعد الحداثة) بين الاستقرار وفكرة «الشمولية» أو الأنظمة الشمولية (يتبادر إلى الذهن - هنا - فكرة دريدا عن الشمولية بوصفها كلانية أو اكتمال النظام). الشمولية والاستقرار والنظام - كما يجادل ليوتار - مترسخة في المجتمعات الحديثة من خلال وسائل «السرديات الكبرى» أو «السرديات السائدة» وهي القصص التي تحكيها الثقافة لذاتها عن ممارساتها واعتقاداتها. ومن هذا المنظور، فـ «السردية الكبرى» في الثقافة الأمريكية يمكن أن تكون قصة أن الديمقراطية هى الشكل التنويري (العقلاني)

للحكومة، وأن الديمقراطية يمكن أن تؤدي إلى السعادة العالمية للإنسان. وكل نظام عقدي أو فكري يملك سردياته الكبرى، فطبقاً لليوتار تكمن «السردية الكبرى» للماركسية، على سبيل المثال، في فكرة أن الرأسمالية ستنهار فوق ذاتها وأن عالماً طوباوياً اشتراكياً سيبزغ على الإثر. ويمكن أن تفهم هذه السرديات الكبرى بوصفها نوعاً من النظرية الواصفة أو الايدولوجيا الواصفة؛ أي الايدولوجيا التي تشرح ايدولوجيا (كما هي الحال مع الماركسية)؛ قصة تُحكى لشرح الأنظمة العقدية الموجودة.

يحاجج ليوتار بأن كل مظاهر المجتمعات الحديثة، وبضمنها العلم بوصفه الشكل الأول للمعرفة، تعتمد على هذه السرديات الكبرى. ومابعد الحداثة هي نقد لهذه السرديات الكبرى انطلاقاً من الوعي بأن هذه السرديات تشكل أقنعة لإخفاء التناقضات والشروخات السارية في كل نظم المجتمع وممارساته. وبعبارة أخرى، إن أية محاولة لخلق «نظام» تتطلب دائماً خلق قدر مساوٍ من «اللانظام»، غير أن سردية من هذه السرديات الكبرى تخفي تجذر هذه المقولات عن طريق تفسير «اللانظام» بأنه، حقاً، فوضوي وسيء، وأن «النظام» حقاً، عقلاني وجيد. وبالمقابل، فإن مابعد الحداثة في رفضها للسرديات الكبرى تفضل «السرديات الصغرى»، وهي القصص التي تشرح ممارساتٍ صغيرة وأحداثاً محلية، ولا تهتم بالمفاهيم الكونية أو العالمية واسعة النطاق. «السرديات الصغرى» المابعد حداثية دائماً مقامية ومتزامنة وعرضية وآنية، وهي لا تدعي أنّ لها صلةً بالعالمية والحقيقة والعقل والاستقرار.

ومظهر آخر من مظاهر الفكر التنويري – النقطة التاسعة من النقاط التي سقتها - يتجلى في فكرة أن اللغة لا بد أن تكون شفافة، بمعنى أن الكلمات لا تخدم أي غرض عدا كونها تمثيلات للأفكار والأشياء. والمجتمعات الحديثة تتكئ على الفكرة التي ترى أن الدوال تشير إلى مدلولات، وأنّ الواقع يقيم داخل المدلولات. أما في التصور مابعد الحداثي، فلا يوجد إلا دوال، وبذلك تنتفي فكرة أي واقع مستقر ودائم ، وتنتفي معها فكرة المدلولات التي تشير إليها الدوال. في المجتمعات مابعد الحداثية لا توجد إلا أسطح بدون أعماق؛ فقط دوال ولا مدلولات لها.

ويمكن أن نعبر عن ذلك بطريقة جان بودريار الذي يرى أن المجتمعات مابعد الحداثية لا تنطوي على أصول، وإنما نسخ أو ما يدعوها بالصور الزائفة، ويمكن أن نفكر في الرسم أو في النحت؛ حيث نجد أعمالاً أصلية (لفان جوخ مثلاً)، لنجد بعد

ذلك ما يمكن أن يكون آلافاً من النسخ، بيد أن الأصلية هي تلك التي تحمل قيمة عالية (قيمة تذكارية على وجه الخصوص). وقارن ذلك بالأقراص المدمجة (السيديهات) أو الأسطوانات الموسيقية؛ حيث لن تجد أصولاً كما في الرسم؛ فلا يوجد تسجيل موسيقي معلق على الجدار، أو محفوظ في قبو، فقط ما يسود هو النسخ التي تعد بالملايين بصورة متطابقة، وتباع كلها بثمن متساو تقريباً. ويمكن أن نضرب مثالاً لـ(الصور الزائفة) التي عناها بودريار بالواقع الافتراضي، ذلك الواقع المخلوق عن طريق الزيف؛ حيث لا يوجد أصل. ويتجلى هذا الواقع في ألعاب الكمبيوتر/الزيف. ويتبادر إلى الذهن، في هذا المقام، المدينة الإلكترونية الزائفة، والنمل الالكتروني الزائف.

وأخيراً، مابعد الحداثة تهتم بسؤال النظم المعرفية. ففي المجتمعات الحديثة كانت المعرفة متساوية مع العلم، وكانت قرينة السردية القائلة: العلم هو المعرفة الجيدة، وعكس هذه السردية هو: السيىء والمتخلف واللاعقلاني، (وغالباً ما يربط ذلك بالأطفال والنساء والبدائيين والمجانين). والمعرفة كانت جيدة في حد ذاتها، حيث كان المرء يكتسب المعرفة من خلال التعلم حتى يكون ذا معرفة بالمعنى العام للكلمة، أو حتى يكون شخصاً متعلماً. وتلك هي مثالية التعليم الليبرالي للفنون. أما في المجتمعات مابعد الحداثية ، فإن المعرفة قد أصبحت وظيفية؛ فأنت تتعلم أموراً لا لكي تعرفها؛ بل لكي تستخدم تلك المعرفة. وكما يوضح ساروب (ص138) أن السياسات التعليمية قد اتجهت نحو التأكيد على المهارات والتدريب أكثر من المعرفة الإنسانية المثالية المبهمة بالمعنى العام للكلمة. وهذا أمر مخيف لكم أيها المختصون في الأدب الإنجليزي، «ماذا ستفعلون بشهاداتكم؟!».

لا تتسم المعرفة، في المجتمعات مابعد الحداثية، بنفعيتها فحسب؛ بل في طرائق توزيعها وتخزينها وتنظيمها المختلفة عما كانت عليه في المجتمعات الحديثة. فظهور تكنولوجيا الكمبيوتر الالكترونية، بصورة خاصة، هو حدث ثوري في أنماط إنتاج المعرفة وتوزيعها واستهلاكها في مجتمعاتنا (ومن هنا صح للبعض أن يجادل في أن أفضل وصف لمابعد الحداثة هو في ارتباطها بظهور تكنولوجيا الكمبيوتر، ابتداء من الستينيات بوصفها القوة السائدة في كل مناحي الحياة الاجتماعية). في المجتمعات مابعد الحداثية أي شيء ليس قادراً على أن يترجم إلى شكل مدرك ومخزّن في الكمبيوتر؛ أي شيء ليس مرقمناً سوف يتوقف عن كونه معرفةً. وفي

هذا النموذج، ليس عكس «المعرفة» هو «الجهل»، كما هي الحال في النموذج الحداثي الإنسانوي؛ بل إن عكس «المعرفة» هو «الضوضاء»؛ أي شيء لا يملك ما يؤهله لأن يكون معرفة هو «ضوضاء»؛ ذلك أنه شكل غير مدرك في هذا النظام.

يقول ليوتار (وقد أنفق ساروب الكثير من الوقت لشرح هذا القول) إن السؤال المهم بالنسبة للمجتمعات مابعد الحداثية هو: من يقرر ماهي المعرفة (وبالمقابل، ماهي الضوضاء) ومن يعرف ماهي الحاجات التي يقرر بشأنها؟ إن هذه القرارات حول المعرفة لا تتضمن المؤهلات الحداثية الإنسانوية، فمثلاً: أن تقيّم المعرفة بوصفها حقيقة (هو حكم تقني)، أو بوصفها خيراً أو عدالةً (هو حكم أخلاقي)، أوبوصفها جمالاً (هو حكم ذوقي). لذلك فإن ليوتار يحاجج بأن المعرفة تتبع نموذج لعب اللغة الذي يطرحه وتجنستن. وأنا لن أتمادى في شرح أفكار وتجنستن حول لعب اللغة، ومن أراد الاستزادة فإن له أن يرجع إلى مقال ساروب ففيه شرح رائق لهذا المفهوم.

ثمة الكثير من الأسئلة التي يمكن أن تطرح حول مابعد الحداثة، ومن أهمها السؤال المتعلق بسياسات مابعد الحداثة، أو بكلمة أبسط، بحركتها نحو التشظي والتزامن والأدائية واللااستقرار - هل هي جيدة أو سيئة؟ هنالك إجابات كثيرة حول ذلك، بيد أن في مجتمعنا المعاصر رغبة في الرجوع إلى الفترة السابقة لمابعد الحداثة.

فالتفكير التنويري الحداثي الإنسانوي يميل إلى التوحد مع الجماعات السياسية والدينية والفلسفية المحافظة. ويبدو أن ظهور الأصوليات الدينية واحدة من نتائج تيار مابعد الحداثة، بوصفها مقاومة لمساءلة «السرديات الكبرى» للحقائق الدينية. ويظهر ذلك بجلاء (لنا في أمريكا، على كل حال) في حالة الأصوليات الإسلامية في الشرق الأوسط، والتي تحرّم الكتب مابعد الحداثية مثل الآيات الشيطانية لسلمان رشدي، لأنها تقوّض تلك السرديات الكبرى.

هذا الربط بين رفض مابعد الحداثة ونزعة المحافظة أو الأصولية يمكن أن يفسر، في بعض جوانبه، سبب جذب المجاهرة مابعد الحداثية بالتشظي والتعدد لليبراليين والأصوليين على حد سواء. ويفسر لنا، من بعض جوانبه الأخرى، سبب انجذاب منظري النسوية نحو مابعد الحداثة، كما يوضح ساروب وفلاكس وبتلر.

وعلى صعيد آخر، يبدو أن مابعد الحداثة، رغم ما ذكر، قد قدمت بعض البدائل لربط الثقافة العالمية بالنزعة الاستهلاكية؛ حيث تقدم السلع والأشكال المعرفية بالقوة بعيداً عن سيطرة الفرد. وكل هذه البدائل تركز على كل الأفعال الاجتماعية (أو الصراع الاجتماعي) من حيث هي – بالضرورة – محلية ومحدودة وجزئية، لكنها غير فاعلة. وعن طريق اطراح «السرديات الكبرى» (مثل تحرير الطبقة العاملة كافةً) والتركيز، عوضاً عن ذلك، على أهداف محلية خاصة (مثل مراكز العناية اليومية المتطورة للأمهات العاملات في مجتمع ما) ـ عن طريق ذلك، تقدم السياسات مابعد الحداثية تنظيراً للأوضاع المحلية بوصفها مائعة وغير قابلة للتنبؤ المستقبلي، لأنها متأثرة بالاتجاهات العالمية. ولهذا السبب، فإن شعار السياسات مابعد الحداثية يمكن أن يكون: «فكّر عالمياً، واعمل محلياً»، ومن ثمّ، لا تقلق نفسك بشأن أي خطة كبرى أو مشروع عام.



هوامش:

اقتباسات البحث من:

1ـ مقال جين فلاكس: «مابعد الحداثة والعلاقات الجنوسية في النظرية النسوية»، ضمن كتاب: ليندا جي. نيكلسون (محررة) النسوية / مابعد الحداثة، روتلدج للنشر، 1990م.

2ـ مقال ساروب، وهو الفصل السادس «ليوتار ومابعد الحداثة» في كتاب مادان ساروب: مدخل أولي إلى مابعد البنيوية ومابعد الحداثة، منشورات جامعة جورجيا، 1993م. ■

في معنى عالم اللّعبة وكينونة الأثر الفنّي عند غادامير

د. عبد الغني بارة(*)

يعدُّ هانس جيورغ غادامير Hans-Georg Gadamer (1900 ـ 2002) وريث فكر هيدغر وصاحب الفضل في تفجير قضايا التفكير الفلسفي، من خلال نظريته التأويلية، التي كانت بمثابة المنعطف الأنطولوجي الحاسم Le tournant، الذي أطلق شرارته الأولى هيدغر. هذا الأخير لم يتردّد، عبر رسالة بعثها إلى أوتو بوغلر Otto Pöggeler، في القول بأنّ الفلسفة الهرمينوطيقية هي قضية ولا غادامير لها[1] . La philosophie herméneutique, c'est là l'affaire de Gadamer. فغادامير استحقّ، دون منازع، فضل إعادة إدراج الهرمينوطيقا في قلب الجدل الفلسفي، وقد أخذت في الانتشار على نطاق واسع، متجاوزة بعد الحرب الكونية الثانية حدودها المحلية[2] وإذا كان هيدغر قد أسّس أنطولوجيا فهم الوجود، تجاوزاً للموضوعية المتوهّمة، ونقلاً لإشكالية الهرمينوطيقا من إبستيمولوجيا علوم الفكر إلى الأنطولوجيا[3]، فإنّ غادامير، بالإضافة إلى ذلك، تفرّد بدعوته إلى إنشاء أنطولوجيا جديدة، تتجاوز فهم الوجود إلى حدث فهم الفهم؛ إذ إنّ طموحه كان يتجاوز مجرّد الإسهام في مواصلة ما بدأه سلفه شلاير ماخر ودلثاي. فقد

(*) قسم اللّغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس ـ سطيف، الجزائر.

(1) Jean Greisch, Préface, in: H-G.Gadamer, Herméneutique et philosophie, Collection «Le grenier à sel», Paris, Beauchesne Éditeur, 1999 , p.V.

(2) Jean Grondin, L'universalité de l'herméneutique, Paris,P.U.F, 1993 ,p.194

(3) Paul Ricœur, Du texte à l'action ,(Essais d'herméneutiqueII), Paris,Éditions du Seuil, 1986 , p.107.

سعى إلى إعادة تأويل ومراجعة المشاريع الفلسفية الكبرى، بدءاً من السؤال السقراطي، مروراً بأفلاطون وأرسطو وكانط وديكارت وهيغل وماركس وفرويد، وصولاً إلى السؤال الهيدغري. وهو بصنيعه هذا، يروم ترسيخ الهرمينوطيقا، بما هي فن الحوار والفهم التساؤلي، داخل التفكير الفلسفي، وتثبيتها ممارسةً واعيةً وفهماً قَلِقاً يبقي للفلسفة دورها الحاسم، عبر فن السؤال، ألا وهو تجديد أدواتها وإعادة تأويل المعرفة تأويلاً مغايراً يتجاوز حدود الميتافيزيقا. ففلسفة غادامير، إذاً، تعدّ من دون ريب، فتحاً فلسفياً جديداً أصيلاً غير مسبوق، وآخر محطّة في تطوّر الفكر الهرمينوطيقي[1].

ولعلّ هذا ما جعله يُعلن، بلا تردّد، أنّ الهمّ الذي يتكفّل به مشروعه الهرمينوطيقي هو تأسيس فلسفة تأويلية كوكبية Philosophie Herméneutique Universelle، تعمل على إشاعة أدبيات الحوار بين الثقافات والحضارات، عبر الفهم كممارسة تأويلية، وجعل الإنسان يلتفت إلى ذاته وإلى العالم من حوله، رغبةً في الفهم. «فالإنسان، والقول لشارل تايلور Charles Taylor، أكبر من كونه مجرّد حيوان عاقل، وإنّما هو حيوان محكوم عليه بأن يتأوّل هو ذاته . L'homme n'est pas seulement un animal raisonnable , il est un self-interpreting animal , un animal condamné à s'interpréter lui-même فالرغبة في الفهم ؛ هي فهم العالم المحيط بنا، الذي هو، بالنسبة لأرسطو، العالم الأرضي المتحرّك، وبصفة أشمل، أيضاً، فهم الوجود بما هو موجود، والموجود الأوّل، أي اللّه: بهذا المعنى فقط يلتحق مفهوم «رغبة الفهم الهرمينوطيقي» بـ«عالمية نَهَم المعرفة الميتافيزيقية[2]»

يذهب غادامير، في إطار تأسيس فلسفته التأويلية، إلى عدّ الأثر الفنّي عالماً مختلفاً عن عالمنا، من حيث هو عالم يفتقر إلى الإحساس بالجميل، لا لأنّه ليس أهلاً لذلك، كما تعتقد بعض التيارات الجمالية؛ بل إنّ غياب هذا الإحساس يعود إلى طغيان النزعات المتعالية، التي تنظر إلى أشياء الوجود كما لو أنّها أبدعتها هي، أو تملك معرفة سابقةً بها، ومن ثمّ فهي تملكها أول الأمر وآخره، وهذا هو الوهم عينه الذي جعل الفنان ينظر إلى العالم بوصفه موضوعاً منفصلاً عنه، أو هو مجرّد مجموعة من المضامين تُصبّ في شكل

---

(1) Jean Grondin, op. cit., p.194.

(2) Jean Greisch, Préface, in: H-G.Gadamer, Herméneutique et philosophie, p.XIX

أو قالب فنّي[1]. بيدَ أنّ الإبداع، وإنْ كان إحساساً بالآخر/ الوجود وتأملاً له، فهو تجربة جمالية expérience esthétique تتشكّل في الأثر الفنّي، بما هو العالم الذي يُلقي بنوره على الذات فترى الأشياء، وقد حاصرها هذا الضوء، مختلفةً كأنّها ولدت لتوّها، ليغدو الفن معرفةً وجوديةً تكتشف فيها الذات موضوعها، ليس انبهاراً وتلذذاً بعالم غريب عجيب؛ بل هو التقاء بعالم يضيء ذواتنا والعالم من حولنا، وهو ما يسمّيه غادامير بـ«الوعي الجمالي» conscience esthétique، بوصفه تجربة تتشكّل، من منظور فنومنولوجي، داخل العمل الفنّي، بما هو وجود جمالي تتلقّى فيه الذات تربيتها الجمالية، ولا يكون ذلك إلاّ بالرجوع إلى الأشياء ذاتها مقصودةً، وليس بإحالتها على الواقع كما لو أنّها محاكاة له أو تقليد ساذج[2].

لكن هذا لا يعني، يضيف غادامير، أنّ هذه الثقافة الجمالية التي تميّز هذه التجربة ليست خلواً من وعي المؤوّل لوجوده كذات لها فروضها التي تضمن أصالة رؤيتها؛ إذ مهما تجرّدت الذات من أحكامها المُسبقة وفهمها القبلي، فإنّها لا تملك القدرة على إزاحتها بصفة مطلقة، وإنّما تقوم بعملية الإلغاء والتعديل داخل هذه التجربة الجمالية، فيتشكّل وعي جمالي، لا هو ذاتي محض ولا هو موضوعي، بقدر ما هو شيء ينبع خالصاً من الأثر الفنّي إثر لقائنا به، وهذا كلّه عبر فعل الانفتاح على عالم هذا الأثر بما هو وجود نُصغي إليه ونستجيب لدعوته، فننتقل بذلك، أي داخل تجربتنا الجمالية، من معيارية التمايز الجمالي[3] Distinction esthétique، حيث يكون الفصل المصطنَع بين الذات والموضوع، أو بين الشكل والموضوع، إلى مبدأ اللاتمايز الجمالي[4] non-distinction esthétique، حيث تزول هذه القسمة الثنائية المزعومة بين الذات والموضوع من خلال عمليّة التوسّط Médiation التي يحدثها الشكل أو الصورة[5]

---

(1) H-G.Gadamer, Vérité et Méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio,Paris,édition du seuil,1996, pp.99, 100

(2) Ibid., p.101

(3) H.-G. Gadamer, Vérité et Méthode, pp.102, 103

(4) Ibid., p.103.

(5) إنّ الجدير بالتذكير، من منظور غادامير، حسب سعيد توفيق، هو أنّ مفهوم الجميل في الفنّ عموماً والشّعر بخاصّة بمعناه التجريدي Abstractif الذي تتبنّاه الرؤية الحداثية هو«مفهوم دخيل على الشّعر ؛ فماهية الشّعر ــ كانت وستظلّ ــ تكمن في قول شيء ما أو حقيقة ما من خلال الصورة

Forme، بما هو المكان الذي تتحوّل فيه تجربتنا الوجودية إلى فنّ جميل هو ثمرة هذا الحوار. ليكون فهم الأثر الفنّي، إذ ذاك، فهماً دينامياً يتيحه أفق المساءلة في التجربة الجمالية؛ حيث لا تمايز بين الذات والموضوع أو الشكل والمضمون.

ودفاعاً عن هذه المفاهيم، التي تعدّ إضافة جديدة إلى فلسفة الجمال، يعود غادامير إلى مفهوم اللّعب/ اللعبة Le jeu، في محاولة لإيجاد صلات بين القيام بفعل اللّعب والقيام بتجربة جمالية لأثر فنّي ما. فهو يعتقد بأنّ كلاً منهما يمارس نوعاً من السيطرة ؛ اللعب/ اللّعبة على اللاعبين الممارسين، والأثر الفنّي على الذين يمارسون تجربة ما. فيصبح كلّ منهم تابعاً لقواعد اللّعبة أو الفن. كما أنّ الحديث عن اللّعبة في إطار تجربة الفن «لا يعني أن نستمع لموقف أو حالة ذات مبدعة، و لا يعني، مطلقاً، حرية الذات الإنسانية التي تمارس فعل اللعب، وإنّما هو حديث عن طريقة وجود الأثر الفنّي ذاته. فقد تعرّفنا، انطلاقاً من الوعي الجمالي، إلى أنّ المقابلة بين الوعي الجمالي والموضوع لا تأخذ في الاعتبار الوضع الحقيقي أو الواقعي»[1]. فاللّعب، بالنسبة لمن يمارسه، يضيف غادامير، «ليس شيئاً جدياً، ولهذا نحن نلعب. إذاً، سنحاول، بناءً على هذا الأساس، تحديد مفهوم اللّعب. فكل ما هو لعبٌ محضٌ ليس بجدّ. فاللّعب تربطه بالجدّ علاقة أساسية، خاصّة به، ليس، فقط، لأنّه يجد فيه نهايته؛ وإنّما، كما يقول أرسطو، فنحن نلعب «بغرض التسلية». من المهمّ القول، إذاً، إنّ اللّعب هو نفسه يحمل هذا الجدّ الخاص به وكأنّه شيء مقدّس[2]» .

واقع الأمر، أنّ هذا الجدّ المقدّس هو الذي يجعل اللاعب يُخلِص في ممارسة اللعبة. فهو؛ أي اللاعب، وإنْ كان يدرك أنّ ما يقوم به هو مجرّد لعب، فإنّه كلاعب منخرط في عالم اللعبة، لا يفكّر بذلك. فاللّعبة لا تبلغ غايتها إلاّ حين يغفل اللاعب وينشغل في عالم اللعب. فنمط وجود اللّعبة بالنسبة للاعب، بما هي دينامية لها أهدافها الخاصّة، لا ينظر إليها في إطار ذات مقابل موضوع، فهي؛ أي اللعبة لها ماهيتها الخاصّة المستقلّة عن وعي

اللغوية الشعرية. ومعنى هذا أنّ جادامر لا يريد أن يسقط من حسابه أهمية الصورة اللغوية الشعرية؛ بل يريد التأكيد على أنّنا لا ينبغي أن ينصرف اهتمامنا إليها باسم الحداثة، وباسم تجريد الفنّ وتنزيهه عن الحقيقة دينية كانت أم اجتماعية». يُنظر: هانز ـ جيورج جادامر، تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص288 .(الهامش). ويُنظر، بشيء من التفصيل، فيما يتعلّق بمفهوم التجريد في الفن: H.-G. Gadamer, Vérité et Méthode, pp.102, 106

(1) Ibid., p.119.

(2) Ibid.

الذين يمارسونها، مثلما هو الحال مع نمط وجود الأثر الفنّي؛ إذ إنّ وعينا الجمالي للأثر الفنّي لا يتشكّل بعيداً عن تجربة الفنّ. فالأثر الفنّي، كما رأينا، ليس موضوعاً يوجد مقابلاً لذات تدركه من منظور وعيها الجمالي الخاص. يوجد، إذاً، لعب، بمعناه الحقيقي، كلّما اندمج اللاعبون في عالم اللّعبة وتركوا ذاتيتهم. فاللاعبون ليسوا ذاتاً للعب، ولكن اللّعب، من خلالهم يصل، إلى التمثيل[1].

فاللعبة، وليس انخراطنا فيها، هي التي تصبح الذات الحقيقية. لكن ألا يكون اشتراك اللاعبين في اللّعبة هو الذي يجعلها عرضاً ممثلاً وحدثاً قائماً؟ هذا ما يبدو، من منطلق أنّ اللاعبين هم الذين يصنعون الفرجة، غير أنّ نمط وجود اللعب، كما رأينا، لا يقتضي وجود ذات تتصرّف بشكل لعبي ludique حتّى يحدث فعل اللّعب. فما يقال، في الغالب، إنّ لعبة (مباراة) ستقام أو هي قائمة في ذلك المكان أو ذلك الوقت. هي، إذاً، اللّعبة، الذات الحقيقية الفاعلة، فهي تحدث عبرنا وفينا، فهي من يتكلّم بدلاً عن الممارسين لها، لأنّها بمجرّد أن تبدأ يكفّ اللاعبون عن أن يكونوا ذواتهم، وإنْ حقّقوا شيئاً من المتعة الخاصّة فذلك من سحرها، أو قل هي المتعة ذاتها، وإلاّ لما قيل هذا مجرّد لعب. وجمال هذا السحر وكماله في أنّ اللّعبة لا تكون إلاّ ذاتها؛ إذ هي تستنفر كلّ هذا الحشد من اللاعبين والمتفرجين لتبلغ غايتها وتحقّق كينونتها، أي تنتهي لعبةً كما بدأت.

كما أنّ اللافت هو أنّه بالرّغم من المخاطر المحيطة باللاعبين داخل عالم اللّعبة، إلاّ أنّهم، ومع علمهم بذلك، ينجذبون ويندفعون إلى هذا العالم، معتقدين أنّهم قد حقّقوا رغباتهم التي تذوب في رغبة اللّعبة ذاتها التي ما لها حدود، بل ربّما تجد في بعض الأحيان أنّ بعض المباريات يتمّ توقيفها لسبب أو لآخر، لكن تُستأنف في وقت لاحق، لأنّ القضية لم تعدْ بيد مقيمي هذا اللّعبة أو الممارسين لها أو الجمهور، وإنّما هي اللّعبة بقواعدها وقوانينها التي تحدّ من حرية الأفراد، وهي بهذه الضوابط التي تنتظم بها إنّما تحمي ذاتها ونظامها، بما هي جدّ مقدّس في قالب هزل، وما اللاعب، في المحصّلة، إلاّ جزء من هذا النظام الذي يعدّ أساس قيام اللّعبة وتمثيلها لوجودها، ولعلّ هذا ما يجعل المهتمين، متخصصين ومتابعين، ينشغلون بما يجعل اللّعبة منطلقاً وهدفاً وليس اللاعبين[2]. هذا الاهتمام بذاتية اللّعبة، بوصفها عالماً سحرياً يقوم على نظام ينخرط فيه اللاعبون ويخضعون له يتأكد، بصورة جليّة، في بعض الألعاب التي تقام من دون جمهور؛ كلعبة الشطرنج أو لعب الأطفال فيما بينهم، ولو تأملنا الألعاب التي تعرض على الجمهور، وهو

---

(1) H.-G. Gadamer, Vérité et Méthode, p.120.

(2) Ibid., p.122, 124

الغالب، بحكم أنّها عرض وفرجة، كثيراً ما تُشوَّه فتفقد طابعها الجدّي/ المقدّس كلعبة، الأمر الذي يجعل المسؤولين عن هذه الألعاب يوقفون فعل اللّعب على أنْ يُستأنف في آجال لاحقة أو يُلعب دون جمهور، وهذا تعضيداً لسلطة اللّعبة ونظامها القائم، لأنّ الانفتاح على الجمهور يؤدّي إلى إغلاق اللّعبة نفسها[1]. لكن إذا ما تعلّق الأمر بالأعمال الفنّية، ولا سيّما التي لا تتمّ دون عرض أو تمثيل، ونقصد بذلك المسرحية، فهل يعقل أن تُمثَّل أو تُلعَب لذاتها؟

يعتقد غادامير بأنّ التمثيل الذاتي l'autoreprésentation يتأسس، دون ريب، في اللّعب الإنساني، وإنْ تحقّق في اللّعبة، فلأنّها، كما ألمحنا، تُقام من خلالنا وفينا، ومن ثمّ أسقط عالم اللّعب المُغلق على ذاته هذه الحواجز، لكن إذا ما تعلّق الأمر بـ«اللّعب الشعائري Le jeu cultuel، واللّعب المسرحي منه، فإنّ الحكم يختلف، لأنّ المسرحية، بما هي فنّ يمثَّل/ يُلعَب، لا تقدّم بالمعنى نفسه كما هو الحال في لعب الطفل. فنحن جمهور المسرحية، لا نملك أن نكون إلاّ كذلك، وليس مشاركين كما يُظَنّ، فالممثّلون/ اللاّعبون في المسرحية لا يتوقّف جهدهم فيما يمثّلون، ولكن يتجاوزون أنفسهم إلى من لهم حقّ المشاهدة كجمهور، فاللّعب هنا ليس مجرّد تمثيل ذاتي بسيط لحركة منظّمة، ولا مجرّد لعب تمثيل بسيط فيه ينسى الطفل الذي يلعب نفسه، فهو«تمثيل من أجل»»[2]. لذلك فإنّه لمّا كان فعل اللّعب، دائماً، هو تمثيل فإنّه بإمكان اللعب الإنساني أن يجد في التمثيل نفسه نشاط اللّعب. «توجد، إذاً، ألعاب تُمثَّل، سواء احتفظ سند غموض التلميح بشيء من التمثيل (إمبراطور، ملك، نبيل) أو ارتكز اللّعب على تمثيل شيء ما (مثلاً عندما يلعب الأطفال بالسيّارة). فالتمثيل عادةً، وبشكل افتراضي، هو تمثيل/ عرض لشخص ما. وهدف هذه الإمكانية، بما هي كذلك، هو تكويني لما هو خاصّ بالطابع اللّعبي للفن. لهذا، فإنّ الفضاء المُغلَق لعالم اللّعب وُضع، إذاً، للقول بسقوط أحد هذه الحواجز [3]» .

غير أنّ غادامير يرى بأنّ العرض المسرحي، وإنْ كان له عالمه الخاصّ الذي يجعله تمثيلاً/ عرضاً يُقدَّم من أجل الجمهور، فإنّه يبقى لعبةً، أو بتعبير آخر، يمثّل بنية اللّعب بما هو عالم مُغلق على ذاته، فقد رأينا، يقول غادامير، «أنّ اللّعبة لها وجودها الخاصّ الذي يجعلها لا تقيم لا في وعي اللاعبين أو أفعالهم، بقدر ما هي تجذبهم إلى مجالها وتشحنهم بروحها. فالذي يلعب يحس بأنّ اللّعبة هي واقع يتجاوزه، تأثيراً وسيطرةً. وهذه

---

(1) H.-G. Gadamer, Vérité et Méthode, p.127.

(2) Ibid., p.126.

(3) Ibid.

حقيقة لا ريبَ فيها، تتجلّى بوضوح عندما يكون هذا الواقع نفسه واقعاً مقصوداً؛ وهو الحال حين يبدو اللّعب بوصفه تمثيلاً يقدّم للمشاهد، أي بما هو«عرضٌ» spectacle (Schauspiel)»[1]. فهذا المشاهد، الذي يقدَّم له العرض المسرحي، يمثّل دوراً لا يقلّ قيمة عن ذلك الذي يؤدّيه الممثّل المسرحي، فما دام أنّ العرض لا يتمّ إلاّ بحضوره، فإنّه لا مندوحة من القول، إنّ اكتمال معنى هذا العمل وبلوغه تمامه متوقّف على المشاهد، دون أن يعني ذلك أنّ التمثيل/ اللّعب يتنازل عن سلطته، فهو حين يُفضي إلى التمثيل فذلك جزء من استراتيجيته في ممارسة سيادته وبلوغ كماله. فهي، أي اللّعبة، في النهاية، ذلك الكلّ المكوَّن من اللاعبين والمشاهدين. بل إنّ الذي لا يشارك في اللّعب، ويكتفي بالمشاهدة هو الذي يجعل من اللّعب تجربةً أكثرَ أصالةً، وكأنّ الممثّل/ اللاّعب، حينئذٍ، لا يقتصر دوره على التأدية البسيطة التي قد يقوم بها في أيّة لعبة، كما رأينا؛ إذ يشارك في اللّعب لأجل أن يفقد السيطرة على ذاته ويضيع تماماً في فجوات اللّعب؛ بل، على العكس من ذلك، إنّ دورهم يكمن في جعل المشاهدين أنفسهم، وهم في غمرة الاستمتاع بالعرض، يتيهون. هذا ما يجعل المشاهد يأخذ مكان اللاعب ويتحوّل من دور المشاهدة إلى فعل المشاركة، ومن ثمّ تُوكَل إليه مهمّة متابعة وضع الذي يلعب[2].

ما أقدمَ عليه غادامير، من خلال عقده هذا التماثل بين اللّعب والأثر الفنّي، هو تجاوز الرؤية الفلسفية القائلة بتعالي الذات عن الموضوعة[3]؛ فهو حين يجعل من اللّعبة عالماً مستقلاً عن ذاتية اللاعبين، إنّما يروم تقويض النظرة الجمالية المتمركزة حول التمايز الجمالي[4]، وتثبيت رؤيته الهرمينوطيقية القائمة على جدل المساءلة وأنطولوجية الفهم. فعالم اللّعبة مثلما هو عالم الفنّ يستقيم كذلك باللاعبين/ الممثلين والمشاهدين. لكن يبقى، على الدوام، صاحب السلطة المطلقة في توجيه فعل اللّعب/ التمثيل إلى أن يبلغ

(1) H-G.Gadamer, op. cit., p.127

(2) Ibid., pp.127, 128

(3) يعتقد غادامير بأنّ مشروعه الهرمينوطيقي إذا لم يتجاوز إشكالية الذات/ الموضوع، أو الذاتية/ الموضوعية فإنّه يتعذّر بلورة نظرية في الفهم تقوم على أساس الفهم/ التأويل/ الممارسة. وفي هذا الصدد يقول: «Nos observations nous interdisent de partager intégralement la problématique entre la subjectivité de l'interprète et l'objectivité du sens à comprendre». Ibid., p.333.

(4) يقول غادامير في هذا الإطار: «Au fond, la distinction entre acteur et spectateur s'annule ici. L'exigence de viser le jeu lui-même dans son contenu de sens est identique pour les deux». Ibid., p.128

منتهاه، الأمر الذي يجعله مستقلاً عن وعي هؤلاء وأولئك، وإذا كان هناك من تجربة فهي تجربة اللّعب/ الفنّ، التي تجعل الوعي الجمالي يتشكّل داخلها ويُستمدّ من طبيعتها الفنّية. لذلك، كما أسلفنا القول، يكون توجّه المؤوّل إلى الأشياء ذاتها مقصودةً، بما هي حقيقة موجودة، ولا نملك، نحن المؤولين، إزاء هذه الفاشية إلاّ أن نستمد تجربتنا من هذا الوجود حتّى يكتمل فهمنا، أو بالأحرى تحقيق إمكانية الفهم بوصفه أعلى درجات التأويل التي يُرجى تحققها. فالأثر الفنّي «ليس مجرّد موضوع للمتعة؛ إنّه عرض، تمّ نقلُه إلى صورة، لحقيقة الوجود بوصفه حدثاً. لم يحدث قط أنْ فهم أحدٌ قصيدةً في حقيقتها الجوهرية من خلال معيار الوعي الإستطيقي. وإنّما وجه الأمر أنّ القصيدة، شأنها شأن كلّ النصوص الأدبية، تخاطبنا بمعناها ومحتواها. إنّنا لا نبدأ أبداً بالسؤال عن الشكل في القصيدة، ولا الشكل هو ما يجعل القصيدة قصيدةً. إنّنا نسأل: ماذا تقول القصيدة؟ ونَخْبر المعنى في الشكل ومن خلال الشكل، أو بتعبير آخر، في حدث لعبة الالتقاء بالشكل. فالشكل حين نقابله هو حدث. ونحن أسرى القصيدة: تأسرنا روح القصيدة وتغلبنا على أمرنا[1]» .

إذاً، يصل غادامير من خلال نموذج اللّعب/ اللّعبة إلى دحض الأوهام التي صحبت فلسفة الجمال الكلاسيكية، التي أقامت رؤيتها للفنّ على أساس فلسفة التعالي القائلة بتشكّل الوعي الجمالي خارج دائرة تجربة الأثر الفنّي، فهو يوجد مع الذات، أو بالأحرى تجربة الذات هي التي تخبر العمل وتملك حقّ تحيينه وكأنّه شيء خاصّ بها، بيدَ أنّ الأصل في هذا الوعي هو الأثر الفنّي نفسه، بما هو وجود سابق على الذات ومستقل عنها، يضاف إلى ذلك تميّزه بطبيعة دينامية تمنحه القدرة على تجاوز الذات؛ بل وجعلها من صميم تجربته وتحولاته عبر الزمن؛ إذ مهما حاولت الذات، من منظور أفق تأويلها الخاصّ، مراودة النصّ وجلبه إلى زمنها التأويلي، فإنّه يجرّها، إغواءً وسحراً، عبر مناطق الغياب فيه إلى زمنه الخاصّ بما هو زمن التأويل داخل حلقة الفهم. وشبيه بذلك عمل اللّعب/ اللّعبة، فهي، كما أسلفنا القول، لها نظامها الخاصّ وطبيعتها المستقلّة عن وعي الممارسين لها، لاعبين كانوا أو مشاهدين.

غيرَ أنّ اللافت في رؤية غادامير في نقده لنظرية الجمال، هو محاولته إقرار مبادئ فلسفته الهرمينوطيقية القائمة على الطابع الأنطولوجي/ الجدلي، ولعلّ هذا ما جعله في نهاية هذا النّقد يُثبت الطبيعة القصدية/ الحوارية للعب/ الفنّ، متخذاً من الموسيقى مثالاً شاهداً على صلاحية هذه الدعاوى. فما لا يمكن بحال أن لا نعثر عليه، أي نموذج

(1) عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2003، ص ص206، 207.

الانغلاق، «ولو حين تنكفئ فرقة العازفين على ذاتها، وتحجب، بما تحققه من تفاعل، نفسها عن الجمهور بغرض الكفاح، على سبيل المثال، ضدّ مَأْسَسَة l'institutionnalisation الحياة الفنّية داخل المجتمع. وهو حال ما يُعرف بـ«الموسيقى الممارسة في ذاتها» musique pratiquée chez soi، فلمّا نرغب في ممارسة موسيقى متميّزة وأكثر أصالةً، فلا لشيء إلاّ لأنّها موجّهة إلى العازفين أنفسهم وليس إلى الجمهور؛ وأيّاً كان الذي يمارس الموسيقى بهذه الطريقة، فإنّ ما يهمّه هو أن تخرج موسيقى مُحْكَمة، تحظى بالإعجاب، بمعنى أنّها موجودة هنا ليسمعها شخص ما. التمثيل في الفن، إذاً، هو كذلك، في جوهره، لأنّه موجَّه إلى شخص ما، ولو لم يكن هناك أحد ما يقتصر على الاستماع أو المشاهدة[1]».

وعليه، فمهما تكن الحدود الضيّقة التي وضعتها النظرية الجمالية، فإنّ مفهوم الأدب أكثر رحابة من أن يقف خلف هذه الحدود/ الحواجز، فوجود الأثر الفنّي ومعه اللّعب/ اللّعبة، كما أوضحنا، لا يكتمل إلاّ بالاستقبال/ التلقي الذي يدّخره المشاهد/ القارئ له، أو يمكن القول، بالأحرى، إنّ النصوص، بوصفها كذلك، تشبه عملية تبديل بأثر معنى ميت معنى حديثاً لا تُنتَج إلاّ في الفهم. ولذلك ينبغي أن نتساءل إذا كان ما تمّ إثباته سلفاً في تجربة الفنّ يساوي، أيضاً، معنى كلّ النصوص، بما فيها كذلك تلك التي ليست آثاراً فنّية[2]. فإذا كان أمراً بدهياً، أنْ لا نصّ بلا تأويل، فإنّه يتعذّر قيام تأويل دون فهم[3]. فالنصوص هي وسائط بين المؤولين وإمكاناتهم التأويلية، فهو، أي النصّ، لا يهب نفسه إلاّ وهو وسيط يتنازل عن حياده لصالح العلاقة/ الحوار مع القارئ/ المؤوّل، ليكون، بذلك، طريقاً مفتوحاً على تراثه المُضمَر في شقوقه، وبما أنّ الفهم لا يبلغ درجة الكمال[4]، ولا يكون غايةً في ذاته[5]، فإنّه يصبح، عبر انفتاحه على الآخر/ المتلقّي، كراً وفراً، أوّل خطوة نحو حركة التأويل، التي تبقى حواراً جدلياً قوامه المساءلة، يتقلّب فيها الفهم بين التفسير/ الشرح والتأويل[6]. هذا، في الحقيقة، هو عينُه ما تضمّنه مفهوم اللّعب/ اللّعبة عند غادامير،

(1) H.-G. Gadamer, Vérité et Méthode, p.128

(2) H.-G. Gadamer, Vérité et Méthode, p.183.

(3) Paul Ricœur, Du texte à l'action, p.24

(4) Mario Valdes, De l'interprétation dans la théorie littéraire, Paris, P.U.F, 1989, p.278.

(5) Ibid., p.285.

(6) Ibid., p.275

فالأثر الفنّي، كما أقرّ، لا يكتمل إلاّ داخل التمثيل الذي يتلقّاه، ومن ثمّ، كان لزاماً علينا أن نخلص إلى القول، بأنّ كل آثار الفن الأدبية لا يمكن أن يجد الاكتمال السبيل إليها إلاّ في القراءة. فهل هذا يتعلّق أيضاً بفهم كلّ النصوص؟ إنّ معنى كلّ النصوص ينجَز فقط في الاستقبال الذي يُضمره ذلك الذي يفهم؟ فالفهم يعمل في إطار تحقيق معنى النصّ مثلما هو حال الإصغاء في الموسيقى؟ كما يمكننا، أيضاً، الحديث عن الفهم متى حصلنا على قدر من الحرية مع معنى النصّ الذي يؤوله الفنّان، قياساً بالنسبة إلى نموذجه؟[1]

فلا وجود لفن/ لعب، في المحصّلة، ولو انغلق على ذاته، غير موجّه إلى الآخر/ المشاهد/ القارئ/ المؤوّل. وكأنّ غادامير، بذلك، يروم توجيه أنظارنا إلى أنّه لا يمكن استعادة إنسانية الإنسان المسلوبة إلاّ بتغيير وعينا الجمالي في علاقتنا بالأثر الفنّي، وهو بهذه الرؤية المتفرّدة يخرج الإنسان المعاصر من حالة الاغتراب التي ألحقتها به النظرة الشكلية المحضة، التي تنظر إلى الآثار الفنّية على أنّها صور/ أشكال خالية من المعنى/ الحقيقة، ولا مكان فيها لسؤال الذات لذاتها، أو تاريخها/ تراثها. ومن ثمّ تقوم الرؤية اللاتاريخية، كما هو سائد، داعية إمّا لنسف نصوص التراث وحرقها، أو إخضاعها لسلطان الذات المتعالية كما لو أنّها نصوص من إنتاجها، ويتحوّل الإنسان إلى كائن لا تاريخي، أو متمرّد على تاريخه، منكر لأصالة التراث/ الآخر، وأحقيته في الوجود كذات له حقّ التعبير عن كينونته، وتثبيت شهادته على العصر الذي لفظه.

فالسؤال الغاداميري، بما هو سؤال أنطولوجي/ جدلي، يحرص على وضع حدود/ ضوابط للفهم، أو بالأحرى يتحوّل لديه السؤال إلى أفق لمساءلة حدود فهم المؤوّل لتراثه/ تاريخه، أو بتعبير آخر، كيف يمكن لنا أن ننسجم تأويلياً مع آفاقنا المنجَزة عبر وسيط اللّغة دون أن نقصي صوت الآخر/ التراث المقيم في أعماقنا. فقراءة الأثر الفنّي هي، في الحقيقة، إعادة إنتاج وخلق متفرّدة، تجعل من التراث/ التاريخ نصاً يبرز كلّ حين مع كلّ فعل تأويل؛ إذ إنّ انتماء «القارئ/ المؤوّل إلى لحظة أو وضع/ مقام تاريخي في زمنه الآني لا ينفي انتماءه، عبر وسيط اللّغة، إلى هذا النصّ، لكن لا بوصفه حضوراً؛ بل بما هو غيابٌ مبثوث في تضاعيف النصوص/ الآثار التي هي من جنسه أو تلك النصوص النقدية التي تمثّل تاريخاً/ أرشيفاً تأويلياً لهذا النصّ. وما دام الأمر كذلك، فإنّ «فعل التأويل» l'acte d'interprétation يمثّل توسطاً جديداً une nouvelle médiation تتيحه الطبيعة اللّغوية لأحداث التراث/ التاريخ، بما هي صوت قديم، تواصل رحلة وجودها وتأثيرها في الزمن الحاضر؛ الزمن التأويلي. ■

---

(1) H.-G. Gadamer, op. cit., p.183.

قراءة كافكا(*)

موريس بلانشو

ت: عدنان محمود محمد

ربما أراد كافكا Kafka أن يُتلِف أعمالَه لأنها كانت تبدو له محكومةً بإذكاءِ سوءِ الفهم العام. وعندما نلاحظ الفوضى التي أسلَمَتنا إليها هذه الأعمال، وما يُريدون أن يُفهمونا إياه عنها، وما يُخفونه منها، والضوءَ الجزئيَّ الذي يُسلَّط على هذا المقطع أو ذاك، وتَبَعثُرَ النصوص نفسِها، وهي غير مكتملة أصلاً، وهي تقسَّم أكثر، وتُحال إلى غبار، كما لو أنها رفاتُ قدّيس فضيلتُها لا تتجزّأ؛ عندما نرى هذه الأعمال الصامتة بالأحرى، والمغزوّة بثرثرة التعليقات، وهذه الكتب غير القابلة للنشر وقد صارت مادة لمنشورات لا تنتهي، هذا الإبداع اللازمني الذي تحوّل إلى تفسير تاريخي، بتنا نتساءل ما إذا كان كافكا نفسُه قد توقّع كارثةً كهذه في انتصار كهذا. ربما كانت رغبتُه في أن يختفي، سراً، كلغز يريد التواري عن الأنظار. لقد أسلَمَهُ هذا الكتمان إلى الجمهور، وجعله هذا السر مجيداً. والآن، يتمدّد اللغز في كل مكان، إنه النهار الساطع، إنه إخراجُه الخاص، فما العمل؟

لم يشأ كافكا أن يكون إلا كاتباً، والمذكرات الحميمية تُبدي لنا ذلك، ولكنْ ينتهي الأمرُ بهذه المذكرات إلى أن تبيّن لنا أن كافكا أكثر من كاتب؛ إنها تُعطي الأفضلية لمن عاش على من كتَب: إنه هو من سنبحث عنه في أعماله من الآن

(*) المقال بعنوان La lecture de Kafka، وهو مأخوذ من كتاب "حصة النار la part du feu" للناقد موريس بلانشو Maurice Blanchot.

فصاعداً. وتشكّل هذه الأعمال البقايا المتناثرة لوجودٍ تساعدنا على فهمه، هي شاهِدٌ لا يُقدَّر بثمن على قدر استثنائي لولاه لبقيت متوارية. ربما كانت غرابةُ كتبٍ من قبيل المحاكمة le procès أو القصر le château هي التي تُحيلنا باستمرار إلى حقيقة خارج الأدب extra-littéraire، في حين أننا نبدأ بخيانة هذه الحقيقة بمجرّد أن تجذبنا خارج الأدب الذي، مع ذلك، لا يمكنها أن تختلط به.

هذه الحركة حتمية. والنقّاد كلُّهم يتوسّلون إلينا أن نبحث عن مسرودات داخل هذه المسرودات: فالأحداث لا تدل إلا على نفسها، والمسّاح مسّاحٌ تماماً. «لا تستبدلوا جريان الأحداث الذي يجب أن يُفهم كقصة واقعية ببناءات ديالكتيكية» (كلود ـ إدموند ماني). ولكن بعد صفحات عَدة يمكننا أن: «نجد في أعمال كافكا نظريةً للمسؤولية، وآراءً حول السببية، وأخيراً تأويلاً عاماً للقدر الإنساني، وهذه الثلاثة منسجمة انسجاماً كافياً، ومستقلّة عن شكلها الروائي؛ بحيث أنها تتحمّل أن تُنقل بمصطلحات فكرية صرفة[1]». قد يبدو هذا التناقض غريباً. صحيحٌ أن هذه النصوص قد تُرجمت غالباً بقرار قطعي، واحتقار واضح لصفتها الفنية، ولكن من الصحيح أيضاً أن كافكا نفسه قد أعطى المثل ناقداً بعضَ القصص أحياناً وساعياً إلى توضيح معانيها. والفارق هو أنه لا ينقل القصة إلى مستوىً يجعلها أكثر فهماً بالنسبة إلينا، باستثناء بعض التفصيلات التي يفسّر لنا تكوينَها، وليس دلالتَها: فلغتُه كناقد تغوص في الخيال ولا تتميّز عنه.

المذكّرات تغصّ بالملاحظات التي تبدو مرتبطةً بمعرفةٍ نظرية، يسهل التعرّف إليها. ولكنّ هذه الأفكار تبقى غريبةً عن العمومية la généralité التي تستعير شكلَها: هي فيها وكأنها في منفى، وتسقط في صيغةٍ ملتبسة لا تسمح بفهمها بوصفها التعبيرَ عن حدثٍ وحيد، ولا بوصفها التفسيرَ لحقيقةٍ كونية. فِكرُ كافكا لا يتعلّق بقاعدةٍ صحيحة بصورةٍ موحَّدة، ولكنه ليس نقطةَ العلام البسيطة لحدث خاص بحياته. إنه سباحة هاربة بين هذين الماءين. وبمجرّد أن يصبح نقلاً لسلسلة من الأحداث التي حدثت في الواقع (كما هي الحال في مذكرات)، فإنه ينتقل بصورة غير محسوسة إلى البحث عن معنى هذه الأحداث، يريد أن يواصل مقاربتَها. عندئذ تبدأ القصة

(1) Claude-Edmonde Magny, Les sandales d'Empédocle.

بالذوبان في تفسيره، ولكن التفسير ليس واحداً، إنه لا يصل إلى نهايةٍ ما يجب أن يفسّرها، وبخاصة، ولا يتمكّن من التطرّق إليه عَرَضاً. هي كما لو أنها مجتَذَبة بثقلها الخاص، نحو الخصوصية la spécialité التي يجب أن تقطع صفتَها المغلقة: فالمعنى الذي تُطلقه يتيه حول الأحداث، وهو ليس تفسيراً إلا عندما ينطلق منها، وهو ليس تفسيراً إلا إذا انفصل عنها. إن التواءات التفكير اللامتناهية، وعودته انطلاقاً من صورةٍ تكسره، وقوة التفكير الدقيقة المطبّقة على شيء تافه، تشكّل عوالم فكر يلعب على العمومية، ولكنه ليس فكراً إلا مأخوذاً في سماكة العالم المختزَل إلى الوحيد l'unique.

تلاحظ السيدة ماني أن كافكا لا يكتب أفكاراً سطحية أبداً، وهذا لا يعود إلى ترفٍ أقصى في ذكائه؛ بل إلى لامبالاةٍ خَلقية بالأفكار المتلقّاة. في الواقع، نادراً ما يكون هذا الفكر عادياً، ولكنه ليس فكراً صرفاً، إنه غريب؛ أي إنه خاص بشخص واحد، ومهما استخدم من مصطلحات مجرّدة مثل: إيجابي وسلبي وخير وشر، فإنه يشبه أكثر قصةً فرديةً تماماً، مفاصلُها أحداثٌ غامضة، وبما أنها لم تحدث بعد، فهي لن تحدث أبداً. لقد وصف كافكا نفسَه في سيرته الذاتية بأنه مجموعة من الخصوصيات، السرية أحياناً، والمعلَنة أحياناً أخرى، تصطدم باستمرار بالقاعدة، وتعجز غالباً عن انتزاع الاعتراف بها أو عن إلغاء نفسها. إنه صراعٌ كان كيركغارد Kierkegaard قد عمّق معناه، ولكن كيركغارد كان قد اتخذ ناحيةَ السر، أما كافكا فلا يستطيع أن يتخذ أية ناحية. فإذا أخفى ما لديه من غرابة، كَرِهَ نفسَه وقدَرَه، وعَدّ نفسَه سيئاً أو ملعوناً؛ وإذا ألقى بسرّه في الخارج، فإن هذا السر لن يُعترَف به من المجموع الذي يعيده إليه ويفرضه عليه من جديد.

الكناية والرمز والخيال الأسطوري التي بها تقدّم لنا أعمالُه تطويرَها غير العادي، صارت ضروريةً عند كافكا بوساطة صفة تأمّله. فهذا التأمّل يتأرجح بين قطبَي الوحدة والقانون، وقطبَي الصمت والكلمة المشتركة. فهو لا يستطيع أن يبلغ هذا ولا ذاك. وهذا التأرجح هو أيضاً محاولة للخروج من التأرجح. لا يستطيع فكرُه إيجادَ الراحة في العام، ولكن على الرغم من أنه يشكو أحياناً من جنونه ومن حجره، وكذلك هو ليس الوحدة المطلقة، لأنه يتكلّم مع هذه الوحدة؛ وهو ليس اللا معنى،

لأن معناه هو هذا اللا معنى؛ وهو ليس خارجاً عن القانون، لأن هذا قانونه، هذا النفي الذي يوقّفه. يمكن القول عن العبث الذي يراد به إجراء قياس هذا الفكر ما يقوله هو نفسه عن هذه الجمهرة من حمير قبّان: «حاول فقط أن تُفهَم من حمير قبّان هذه: فإذا استطعتَ أن تسألها عن سبب عملها تكون في الوقت نفسه قد استأصلتَ جمهرةَ حمير قبّان.» ما إن يلاقي الفكرُ العبثَ، فإن هذا اللقاء يعني نهاية العبث.

وهكذا فإن نصوص كافكا كلّها محكومٌ عليها بأن تروي شيئاً وحيداً، وبألاّ تبدو راويةً له إلا لكي تعبّر عن دلالته العامة. القصة هي الفكر الذي صار سلسلةً من الأحداث غير المسوَّغة وغير المفهومة، والدلالة التي تسكن القصة هي الفكر نفسه متابَعاً عبر غير المفهوم مثل المعنى المشترك الذي يقلبه. فمن يبقَ عند القصة يدخل في شيءٍ ما كتيم لا يأخذه بالحسبان، ومن يتمسّك بالدلالة لا يمكنه أن ينضمّ إلى الظلمة التي هي نورها الهادي. والقارئان لا يمكنهما أن يُدرك أحدهما الآخر، فإما أن نكون هذا القارئ أو ذاك. ونحن نفهم دائماً أكثر أو دائماً أقل مما يجب. والقراءة الحقيقية تبقى مستحيلة.

فمن يقرأ كافكا إذاً يتحوّل بالضرورة إلى كاذب، وليس إلى كاذب بالضبط. وهنا يكمن البلبال الخاص بهذا الفن. وهو بلا ريب أعمق من القلق على مصيرنا الذي يبدو غالباً موضوعه. إننا نقوم بالتجربة المباشرة لخديعة نعتقد أننا نتجنّبها- نحن نكافحها (بتقريب التأويلات المتناقضة)، وهذا الجهد خادعٌ- نحن نقبل بها، وهذا الكسل خيانة. الدقة والحيلة والبراءة والاستقامة والإهمال هي وسائل خطأ أيضاً (خداع) موجود في حقيقة الكلمات، وفي قدرتها المثالية، وفي وضوحها، وفي فائدتها وفي توكيدها، وفي قدرتها على أن تأخذنا وأن تتركنا، وأن تأخذنا ثانيةً، إلى الإيمان الساطع بمعناها الذي لا يقبل أن نقصّر عنه ولا أن نتبعه.

فكيف يُمثَّل لنا هذا العالم الذي يفرّ منا، ليس لأنه لا يمكن القبض عليه؛ بل بالعكس، هل لأن فيه أشياءً كثيرة يُقبَض عليها؟ والنقّاد ليسوا حتى على خلافٍ كامل؛ بل إنهم يستخدمون الكلمات نفسها تقريباً: العبث l'absurde واحتمال الحدوث la contingence وإرادة إيجاد مكان في هذا العالم، واستحالة البقاء فيه، ورغبة الله وغياب الله واليأس والقلق. ومع ذلك، عمّ يتحدّثون؟ بعضهم يرى أنه

مفكّر ديني يؤمن بالمطلق l'absolu؛ بل إنه يأمل فيه، وهو على أية حال يناضل لكي يبلغه. ويرى بعضهم الآخر أنه مفكّر إنساني humaniste يعيش في عالم بلا ملاذ، ولئلا يزيد من فوضاه، فإنه يبقى في حالة راحة إلى أقصى حد ممكن. يرى ماكس برود Max Brod أن كافكا قد وجد مخارج نحو الله. وبحسب رأي مدام مانيي، إن كافكا يجد مصدره الأكبر في الإلحاد l'athéisme. ويرى آخر أن هناك آخرة بالفعل، ولكنها عصية على البلوغ، وربما كانت سيئة، وربما عبثية absurde. ويرى آخر أن ليس هناك آخرة ولا حركة نحو الآخرة. إننا في المثول l'immanence، وما يُعتدّ به هو الشعور، الحاضر دوماً، لنهايتنا notre finitude واللغز غير القابل للحل الذي يُلزمنا به هذا المثول. يقول جان ستاروبنسكي Jean Starobinski: «رجلٌ مصابٌ بمرضٍ غريب، هكذا يبدو لنا فرانز كافكا.. رجل يرى نفسَه مُلتَهَماً.» ويقول بيير كلوسوفسكي Pierre Klossowski: «إن مذكّرات كافكا.. هي مذكراتُ مريض يرغب في الشفاء. يريد الصحة.. إذن هو يؤمن بالصحة.» ويقول الناقد نفسه: «لا يمكننا في أية حال من الأحوال أن نتكلّم عنه كما لو أنه لم يكن لديه رؤية نهائية.» كما يقول ستاروبنسكي: «..ليس هناك من كلمة أخيرة، ولا يمكن أن يكون هناك كلمة أخيرة.»

تعكس هذه النصوص عدم الارتياح في قراءةٍ تسعى إلى الحفاظ على اللغز والحل، وسوء الفهم والتعبير عن سوء الفهم، وإمكانية القراءة في استحالة تأويل هذه القراءة. حتى الغموض لا يكفينا. الغموض حيلة تقبض على الحقيقة بصيغة الانزلاق، المرور، ولكن الحقيقة التي تنتظر هذه الكتابات ربما كانت فريدة وبسيطة. من غير المؤكّد أن نفهم كافكا فهماً أفضل إذا ما قابلنا كل جملة بجملة تضايقها، وإذا ما ميّزنا إلى ما لا نهاية التباينات الطفيفة بين الموضوعات بموضوعات أخرى موجَّهة توجيهاً مختلفاً. التناقض لا يسود في هذا العالم الذي يُقصي الإيمان، ولا يقصي السعي إلى الإيمان، يُقصي الأمل ولا يُقصي الأمل في الأمل، والحقيقةَ في الدنيا وفي الآخرة وليس الدعوة إلى الحقيقة الأخيرة بصورة مطلقة. صحيحٌ أن شرح عمل كهذا بالرجوع إلى الشرط التاريخي والديني لمن كتبه، وبجعله نوعاً من ماكس برودٍ أعلى، لهو عمل بهلواني غير كافٍ، ولكن من الصحيح أيضاً أنه إذا كانت

أساطيره وخيالاته بلا رابط مع الماضي، فإن معناها يُحيلنا إلى عناصر يُضيئها هذا الماضي، وإلى مشكلات لن تطرح بكل تأكيد بالطريقة نفسها، لو لم تكن لاهوتية ودينية وممهورة بالروح الممزّقة للوعي التعس. لذا يمكننا أن نكون أيضاً منزعجين من التأويلات كلّها التي تُقترح علينا، ولكن لا يمكننا أن نقول إنها كلها ذات أهمية، أو إنها كلها صحيحة بصورة متساوية أو خاطئة بصورة متساوية، غير مبالية بموضوعها أو صحيحة فقط في اختلافها.

قصص كافكا الرئيسة هي عبارة عن نُتَف، ومجموع أعماله نتفة. وهذا النقص يمكن أن يفسّر الغموضَ الذي يجعل شكلَ قراءتها ومضمونها غيرَ مستقرّ من دون تغيير الاتجاه. ولكن هذا النقص ليس عرضياً، إنه متجسّد في المعنى نفسه الذي يبتره. إنه يتوافق مع تمثيل غيابٍ ليس مقبولاً ولا مرفوضاً. الصفحات التي نقرؤها لها كل الامتلاء، وهي تعلن عن عمل لا شيء يعيبه، ومن ناحية أخرى، يبدو وكأن العمل بأكمله مقدَّم ضمن هذه التطويرات الدقيقة التي تنقطع فجأةً، كما لو أنه لم يعد هناك من شيء يقال. لا شيء ينقصها، ولا حتى ذلك النقص الذي هو موضوعها: إنه ليس نقصاً، بل علامةٌ لاستحالة موجودة في كل مكان، وغير مقبولة أبداً- استحالة الوجود المشترك، واستحالة الوحدة، واستحالة البقاء في هاتين الاستحالتين.

إن ما يجعل جهدنا المبذول للقراءة مُقلقاً، ليس تعايش التأويلات المختلفة؛ بل هو، بالنسبة إلى كل تيمة، الإمكانية الغامضة بالظهور تارة بمعنى سلبي، وطوراً بمعنى إيجابي. هذا العالم عالم أملٍ وعالم محكوم، كونٌ مغلَق إلى الأبد، وكون لانهائي، هو عالم الظلم والخطأ. ما يقوله هو نفسه عن المعرفة الدينية: «المعرفة هي في آن واحد درجة تؤدّي إلى الحياة الأبدية، وعائق قائم أمام هذه الحياة»، يجب أن يُقال عن أعماله: كل شيء فيها عائق، ولكن كل شيء يمكن أن يصبح فيها درجةً. نصوص قليلة هي أكثر غموضاً، ومع ذلك، حتى النصوص التي حلّها بلا أمل، تبقى مستعدةً لتُقلَب لكي تُعبّر عن إمكانية قصوى، وعن نصر مُتجاهَل، إشعاع ادّعاء عصي على البلوغ. من فرط حفر السلبي، ثمة فرصة في أن يُصبح إيجابياً، فرصة فقط، فرصة لا تتحقّق تحقّقاً كاملاً أبداً، وعبرها ما ينفك عكسها يلوح.

أعمال كافكا كلّها هي في طور البحث عن إثبات تريد كسبه عن طريق النفي، إثبات ما إن يبدو حتى يختفي، يبدو كذبةً، ويقصي نفسه عن الإثبات، جاعلاً بذلك الإثبات ممكناً من جديد. لهذا السبب بالتحديد يبدو من المستغرب القول عن عالم كهذا إنه يتجاهل المفارقة la transcendance. المفارقة هي بالضبط هذا الإثبات الذي لا يمكنه أن يتوطّد إلا بالنفي. وهو ما إن يُنفى، حتى يوجد؛ ولكونه غير موجود فهو حاضر. لقد وجد الله الميتُ في هذه الأعمال نوعاً من الثأر الواضح. لأن موته لا يحرمه من قوته ولا من سلطته اللانهائية ولا من عصمته: فهو رهيبٌ أكثر ومنيعٌ أكثر، لأنه ميتٌ في معركة لم يعد هناك أية إمكانية للنصر. إننا نقارع مفارقة ميتة، إنه إمبراطور ميت ذلك الذي يمثله الموظف في سور الصين la Muraille de Chine، وفي المعتقل Bagne le، إن القائد القديم الميت هو من تجعله آلة التعذيب حاضراً دائماً. وكما يلاحظ جان ستاروبنسكي، ألم يمت القاضي الأعلى في المحاكمة le Procès الذي لا يستطيع إلا أن يحكم بالموت لأن الموت هو قدرته، الموت هو حقيقته، وليس الحياة؟

غموض السلبي مرتبط بغموض الموت. الله مات، وهذا يمكن أن يعني هذه الحقيقة الأكثر قساوة: الموت غير ممكن. في خلال قصة قصيرة عنوانها الصياد غراكوس Le chasseur Gracchus، يروي لنا كافكا رحلة صياد في الغابة السوداء، سقط في وادٍ سحيق، ومع ذلك لم يستطع أن يكسب الآخرة-والآن، هو حي وهو ميت. بفرحٍ قَبِلَ الحياة وبفرحٍ قَبِل نهاية حياته-عندما قُتل، كان ينتظر موته بفرح: كان ممدداً وكان ينتظر، ثم قال: «أخيراً وصلت المصيبة.» هذه المصيبة هي استحالة الموت، إنها السخرية ملقاةً على الحيل الإنسانية الكبرى، إنها الليل والعدم والصمت. ليس هناك من نهاية، ليس هناك من إمكانية للانتهاء من النهار، من معنى الأشياء، من الأمل: تلك هي الحقيقة التي جعل منها الإنسان الغربي رمز نعيمه، ما سعى إلى جعله محمولاً مستخرجاً منه المنحدر السعيد، منحدر الخلود، منحدر بقاء يعوّض الحياة. ولكن هذا البقاء هي حياتكم نفسها. يقول كافكا: «بعد موت إنسان، يرين صمتٌ خيّر بصورة خاصة لبعض الوقت على الأرض بالنسبة إلى الأموات، حمّى أرضية انتهت، لا نعود نرى موتاً يُستأنف، ويبدو خطأ مستبعداً، حتى بالنسبة إلى

الأحياء تلك فرصة لاسترداد أنفاسهم، كذلك تُفتح نافذة غرفة الأموات- حتى يبدو هذا الارتياح وهمياً، ويبدأ الألم والنحيب.»

ويقول كافكا أيضاً: «النحيب على رأس الميت، هدفه بصورة عامة أن الميت لم يمت بالمعنى الحقيقي للكلمة. يجب أيضاً أن نكتفي بهذا النوع من الموت: فنحن نواصل لعب اللعبة.» ويقول هذه العبارة التي لا تقلّ وضوحاً: «خلاصنا هو الموت، ولكن ليس الموت.» إننا لا نموت، تلك هي الحقيقة، ولكن ينتج عن ذلك أننا لا نعيش أيضاً، إننا ميتون في حياتنا، نحن باقون على قيد الحياة. وهكذا ينهي الموت حياتنا ولكنه لا يُنهي إمكانيتنا في الموت. الموت واقعي بوصفه نهاية للحياة وظاهري بوصفه نهاية للموت. ومن هنا يأتي هذا الالتباس، هذا الالتباس المضاعف الذي يمنح الغرابة لأصغر الحركات لدى كل هذه الشخصيات: هل هي كالصياد غراكوس، أموات تنتهي عبثاً بأن تموت، كائنات منحلّة في لستُ أدري أية مياه، وخطأ موتها القديم يُبقي لباقته اللانهائية، بالسخرية الخاصة به وبحلاوته أيضاً، في الديكور المألوف للأشياء البديهية؟ أم هذه الشخصيات أحياء يتصارعون من دون أن يدروا مع أعداء كبار ميتين، مع شيء منتهٍ وغير منتهٍ، يجعلونه يخلق من جديد بطرده، يبعدونه عندما يسعون إليه؟ لأن أصل قلقنا يكمن هنا. إنه لا يأتي فقط من هذا العدم الذي فوقه، كما يُقال لنا، يظهر الواقع البشري لكي يسقط فيه، إنه يأتي من الخشية من أن يُنتَزَع منا هذا الملاذ نفسه، ومن ألا يكون هناك شيء، ومن أن يكون هذا اللاشيء من الإنسان أيضاً. ما دمنا لا نستطيع أن نخرج من الوجود، فإن هذا الوجود غير منتهٍ، وهو لا يمكن أن يُعاش بامتلائه- ومعركتنا من أجل الحياة معركة عمياء تجهل أنها تقاتل من أجل الموت، وبأنها تنغرس في إمكانية أكثر فقراً دائماً. خلاصنا في الموت، ولكن الأمل هو أن نعيش. ينتج عن ذلك أننا لسنا ناجين أبداً ولا نحن يائسون. وبمعنى ما إن أملنا هو الذي يضيّعنا، إن الأمل هو علامة ضيقنا، بحيث يكون للضيق قيمة تحريرية وتقودنا إلى أن نأمل («لا أن نيأس حتى مما نيأس منه.. هو بالضبط ما يُسمّى الحياة»).

إذا كانت كل مفردة وكل صورة وكل قصة قادرة على أن تعبّر عن عكسها-وهذا العكس أيضاً- يجب البحث عن سببه في هذه المفارقة للموت الذي يجعله جذّاباً،

وغير واقعي ومستحيلاً، والذي ينتزع منا المفردة الوحيدة المطلقة حقاً، دون أن ينتزع منها سرابها. الموت هو الذي يسيطر علينا، ولكنه يسيطر علينا باستحالته، وهذا يعني أننا لم نولد («حياتي هي التردّد أمام الولادة»)، ولكن أيضاً، على الرغم من أننا غائبون عن موتنا («أنت لا تكفّ عن الكلام عن الموت ومع ذلك فأنت لا تموت»). إذا ما وُضع الليل موضع شكّ فلن يعود هناك نهارٌ ولا ليل، لا يعود هناك إلا نور باهت، غسقي، تارةً يكون ذكرى للنهار وطوراً أسفاً على الليل، نهاية الشمس وشمس النهاية. الوجود غير محدود، ما هو إلا غير محدَّد لا ندري ما إذا كنا استُبعدنا منه (لذا نبحث فيه عبثاً عن مماسك صلبة) أم مسجونين فيه إلى الأبد (ونلتفت بيأس نحو الخارج). هذا الوجود هو منفى بالمعنى الأقوى للكلمة: نحن لسنا فيه، نحن فيه في مكان آخر، ولن نكفّ أبداً عن أن نكون فيه.

تيمة المسخ la Métamorphose توضيحٌ لهذا العذاب للأدب الذي موضوعه النقص، ويقود القارئ إلى دوران يتجاوب فيه الأمل والضيق بلا نهاية. حالة غريغوار هي الحالة نفسها للكائن الذي لا يستطيع أن يغادر الوجود، الكائن الذي يكون الوجود بالنسبة إليه هو أن يكون محكوماً بالسقوط المتكرّر دائماً في الوجود. وبعد أن أصبح حشرةً واصل الوجود على صيغة الانحطاط، إنه يغوص في الوحدة الحيوانية، إنه يقترب إلى أقصى حد من العبثية l'absurdité ومن استحالة العيش. ولكن ماذا يجري؟ بالتحديد إنه يواصل العيش؛ بل إنه لا يسعى إلى الخروج من مأساته، ولكن في داخل هذه المأساة ينقل آخر مصدر، ينقل أملاً أخيراً، إنه ما يزال يناضل من أجل مكانه تحت الكنبة، ومن أجل هذه الرحلات الصغيرة على برودة الجدران، من أجل الحياة في القذارات والغبار. وهكذا يجب علينا تماماً أن نأمل معه، لأنه يأمل، وكذلك يجب تماماً أن نيأس من هذا الأمل المرعب الذي يتواصل، دونما هدف، داخل الفراغ le vide. ثم يموت: موت لا يُطاق، موت في الهجران وفي الوحدة- ومع ذلك هو موت شبه سعيد بوساطة شعور الخلاص الذي يقدّمه، بوساطة الأمل الجديد في نهايةٍ هي الآن نهائية. ولكن هذا الأمل سرعان ما يتلاشى؛ غير صحيح، لم يكن هناك من نهاية، فالوجود مستمرٌ، وحركة الأخت الشابة، حركتها في التيقظ إلى الحياة، ودعوتها إلى الشهوة التي تنتهي عليها القصة، هي أوج

الرعب؛ إذ لا شيء أرهب من هذا في القصة كلّها. إنها اللعنة بعينها، وكذلك هي التجديد، هي الرجاء، لأن الفتاة الشابة تريد أن تحيا، والحياة هي الهروب من المحتوم.

قصص كافكا هي من بين القصص الأكثر سواداً في الأدب، وهي الأكثر اتّشاحاً بالكارثة المطلقة. كما أنها القصص التي تعذّب الأمل التعذيبَ الأكثر مأساوية، ليس لأن الأمل محكوم؛ بل لأن الأمل لا يتمكّن من أن يكون محكوماً. ومهما كانت الكارثة كاملة، فثمة هامش صغير باق لا نعرف ما إذا كان يحتفظ برجائه، أو بالعكس ما إذا كان يُبعده إلى الأبد. لا يكّفي أن يخضع الله نفسُه لحُكمه الخاص، وأن يهوي معه في الانهيار الأكثر خسّةً، في عطلٍ هائل للخردة والأعضاء، يجب انتظار بعثه أيضاً، وعودة عدالته غير المفهومة التي تُحيلنا دائماً إلى الرعب وإلى المواساة. لا يكفي الابنَ أن يُلقي بنفسه في النهر مستجيباً لحكم أبيه المُبرَم وغير المسوَّغ، بتعبير من الحب الهادئ له؛ بل يجب أن يكون هذا الموت مترافقاً مع استمرار الوجود بحسب الجملة الأخيرة الغريبة: «في هذه اللحظة، كان على الجسر حركة سير مجنونة بالمعنى الحرفي للكلمة.» وكان كافكا نفسُه قد أكّد قيمتها الرمزية ومعناها الفيزيولوجي الدقيق. وأخيراً، الأمر الأكثر مأساوية على الإطلاق، هو أن جوزيف ك. في المحاكمة يموت بعد عدالة مضحكة، في الضاحية المقفرة؛ حيث يُعدمه رجلان دون أن ينبسا بكلمة، ولكن لا يكفي أن يموت «ككلب»؛ بل يجب أن يكون له أيضاً حصته من البقاء، وحصته من العار اللتان تحتفظ له بهما الخطيئة اللانهائية التي لم يرتكبها، بالحكم عليه بالحياة كما بالموت.

«الموت أمامنا مثل لوحة معركة الإسكندر المعلّقة على جدار أحد الصفوف. والمقصود بالنسبة إلينا، منذ تلك الحياة، أن نُظلِم اللوحة أو حتى أن نمحوها بأفعالنا.» أعمال كافكا هي هذه اللوحة التي هي الموت، وكذلك هي فعل إظلامها ومحوها. ولكنها، كالموت، لم تتمكّن من الإظلام؛ بل بالعكس، إنها تلمع لمعاناً مثيراً للإعجاب بهذا الجهد العبثي الذي قامت به لكي تنطفئ. لذا نحن لن نفهمها إلا بخيانتها، وقراءتنا تدور بقلقٍ حول سوءِ فهم. ■

رامبو
مِنَ «الآلةِ» إلى «الإشراقاتِ»

محمد علاء الدين عبد المولى

عادةً ما تتعرّض «مذاهب» الأدب والفن في اللحظاتِ التّاريخيّة المعقدة، للتّغيّر والتّحوّل؛ حيث تجدُ المفهومات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية نفسها، في ذروة المواجهةِ مع الشروط المستقرة وأنماط التفكير الثابتة. فإمّا أن تنتجَ عن هذه المواجهة تجلّياتٌ جديدةٌ، تطالُ الفكرَ والإنسان والإبداع في أساس بنيانه، فيحدث صدعٌ تنتقلٍ بعده المفهومات إلى طور التشكل من جديد؛ وإمّا أن تلجأ إلى اتفاق هدنة طرفاه طَوران فكريّان ومعرفيّان متناقضان، اتّفاق تطولُ معه مرحلة التّبدّل والتحول وتأخذ طابَع الحركة البطيئة. وهذا بات معروفاً لدى دارسي نشوء الحركات والمذاهب الأدبية والفلسفية والنقدية.

ماذا يقدم هذا التمهيدُ على مستوى قراءتنا للشاعر **«رامبو»**؟ بكلّ ما يعنيه هذا الشاعر من نموذج ثقافي غنيّ بأسباب دراسته حياة وشعراً، إلى الدرجة التي بات الحديث فيها عن **«ظاهرة رامبو»** ممكناً لدى مؤرّخيه ونقّاده.

ولدَ **رامبو** في /20/ تشرين الأول /1854/ ومات في /15/ تشرين الثاني /1891/ لأبٍ كان برتبةِ (نقيب) في الجيش الفرنسي. الأب سوف يشاركُ فيما بعد في حرب القرم وسوف يدخلٍ مع الجيش إلى الجزائر، ويقيم هناكَ فترةً تؤهّله لمعرفة اللّغة العربيّة. كانت فترة ولادة **رامبو** متزامنةً مع التّحولات التي كانت تصيب أوربا، التي تتلخّصُ في انتقال أوربا من طور تاريخيّ إلى آخر، بما يعنيه ذلك من شيوع نوع من العلاقات الحديثة بين البشر والأشياء، بين العقل والمفهومات، بين الرّوح والمعدن. فقد تفجّرت هناك ثورة الآلة والعقلانية والعلم والفلسفة، المهتمّة

بواقع الفرد المادي وحاجاته اليومية. ومع هذا الطّور الانتقالي الكبير، كان لابد لكل فعاليات المجتمع الأوربي أن تعبر عن مدى تأثرها بما يجري وكيفيته، تأثراً بمعناه البعيد، الذي يعيد صياغة الفرد ويقذفه مطلقاً في قلب العصر الحديث القائم على شعار العقل والمنطق ومعادلات الكون الرياضية. إنّه فعلُ الثّورةِ بكلّ ما تَعنيه الكلمة.

وقد أصاب ذلك كلُّه عمقَ «رامبو». الذي كان يلهج بحلْم التّحولات والثورة هو الآخر منذ فتوّته. لكن كيف يطرح الشاعر تصوّره عن التّغيير؟ كيف يتخذ من الثورة ملهماً لمجاله الأدبي والفني؟ لا شك في أنه لن يثور بالطريقة التي تثور بها «الآلة»، التي تفرز طرائق ثورتها من داخل فلسفتها هي، الشاعر يثور على طريقته أيضاً. وقد يكون الأسلوب متناقضاً جداً. نظراً لما بين المفهومين «الشاعر والآلة» من تناقض طبيعيّ في الأساس.

قد يكون الرّأي متطرّفاً حول العلاقة بين رامبو والثّورة، للوهلةِ الأولى، وخاصة أن قارئ سيرة رامبو، سيجدُ نفسه تائهاً في منطقة الغموض الرامبويّ، هذه المنطقة المشبعة بالتناقضات المكرسة خلال سنوات قليلة جداً، وهي منطقةٌ لم يستطع على ما يبدو أنْ يرتادَها أحدٌ بشكل نهائي ومشبِع، بشكل يفكّ معه رموز رامبو وهذيانه وإشراقه وسفره في الجحيم عبر سفينتهِ النشوى.

ماذا يعني التّضادّ بين الآلة والشاعر؟ إن ما يعنيه ذلك لا تكفي لاستيعابه عشراتُ المقالات والدّراسات والكتب. لكن يمكن أن نستضيء من مجمل ما كتب في مثل هذا الموضوع، بعدد من النقاط الأساسية، المتعلقة بالتّضاد، وذلك من كون هذا التضاد تناقضاً ما بين الحلم والواقع؛ تناقض لا بالمعنى التّدميريّ؛ بل بالمعنى الذي لا يمكن فيه لأحد العنصرين الاستغناء عن الآخر. إنه صراع مسوّغ؛ بل هو مطلوبٌ، بين «العقل» الذي أنشأ الآلة وعناصرها التابعة لها؛ و«الجنون» الذي ينشئ الشاعر ومشروعَه. إنه تنافرٌ «سلبيّ إيجابيّ معاً» بين الباطن اللّهبي والظّاهر الرّمادي الباهت. تنافر بين منطق العقلانية ومنطق اللا منطق ـ إذا جاز التعبير، وهو غالباً جائز ـ ثمة إذاً عددٌ لا نهائي من الدلالات يصطف وراء ذلك التضاد المشار إليه. وكلها دلالاتٌ تشكّلُ نوراً نسافر به إلى ظلمات رامبو. ليس رامبو وحسب؛ إذ إنّ ما ينطبق على هذا الشاعر يأخذ شكل السمة العامة المشتركة بين المبدعين والحالمين بالتغيير الخلاق.

متى يبدأُ عمل **رامبو** كشاعر؟ يبدأ عملهُ عندما يصل العالم إلى مرحلةِ أزمة وعي الذات، ويفتش هذا العالم عن خلاصه المستحيل. فيعلنُ ضرورةَ الثورة ونَصبَ الآلاتِ وتعميمَ التّكنولوجيا وتعويمَ خشبةِ المسرح الكوني بالضجيج وديسكو المفهومات والأفكار المتصارعة والمصالح الراهنة. عندها يرفع الشاعر يده لتطالب بإسكات هذا الصخب المثير والعودة إلى أعماق الروح البشري، وصفاء العلاقة بين الإنسان والطبيعة. لكن العالم يمضي في طريقه غير آبه باستغاثة الشاعر وأحلامه. ليس لدى العالم فرصة للتأمل والصمت، ليس عنده مكان لوردة القلب ورائحة التراب ولون الكلام. من هنا يدخل الشاعر **رامبو** وغيره في العلاقة الصدامية مع عالم كهذا. ويشهر الشاعر حنجرته الوردية في وجه ذئاب الكون التي تنهش لحم الوقت قطعة فقطعة. يجنَ الشاعر إذاً، يهلوس، يهذي، فالعالم يدفعه دفعاً إلى الجنون، يضيّق على خطوته الطريق فيمشي في ذاته، يخنق له أصابعه فيكتب بالظلام الشفاف. ويبقى **رامبو** وحده رائياً بائساً يتنفس برئتين معبّأتين بدخان العصر وبصيرة مشوشة بإطلاق.

كان العالم الأوربي رحماً محتشدة بالأجنّة وانتظار الولادات، وثمة في باريس دم يسيل في ساحات «كومونة باريس» التي انطلقتْ في /18 آذار من عام /1871/ وسوف يهتف **رامبو** أمام أحد أصدقائه قائلاً: (**الثّورة منتصرة... دُحِرَ النّظام**). كلّ هذا مبشّر بالخير. فمن هنا سينطلق **رامبو** في ثورته. لكنْ لن يشارك في فعلِ الدّم السّائل[1]. فما تلك مهمة الشاعر. إن ذلك سيحرّضه أكثر فأكثر على اختيار الغَوص إلى كهفِ نفسه البعيد، ينبش في زواياه ويحفر في طبقاته باحثاً عن زمن طفوليّ مضى، أو فجر يشرقُ من الدّاخل بصفاء وصدق من غير أقنعة. لن ينخرط **رامبو** في التّهليل والتّمجيد لكل هذا الوضع المأزوم، الذي يتعلق الخلاص منه بالخلاص الوطني لدولة الشاعر **فرنسا**. لكن **رامبو** أيقنَ بحدسِه الشعري الخاصّ، منذ بدايات الكومونة أنّها، وبالطّريقة التي انطلقت بها، ستكون حركةً فاشلةً، وقد ظلّ الشاعر مخلصا وفيًّا لحدْسِهِ هو وحده، غير منساق وراء مظهر ثورة أو ديمقراطية تنادي بها دولة أوربية، مقدّماً في ذلك مثالاً على أنّ الشاعر الحقّ لا يسلّم رؤيتَهُ لمنطق الشعار والإعلان السياسي. وقد نقلَ صديقٌ لفيرلين عن **رامبو** بعد زيارتهما لهذا الأخير أنه

(1) مع الإشارة إلى أن رامبو انخرط في الكومونة ملتحقا بثكنة «بابيلون» بعد انطلاقتها بحوالي شهر.

قال مشيراً إلى آثار إطلاق الرصاص على أحد الأماكن: «عدمٌ وسديمٌ جميعُ الثورات الممكنة، وحتى المحتملة». وفي سياق متّصل، ربّما كان مفيداً أنْ نقرأ قصيدته **(ديمقراطية)** من كتابه **«الإشراقات»** وذلكَ بترجمتين الأولى لكاظم جهاد (1997)[1] والثانية لقيس خضّور (2002)[2].

ديمقراطية ـ ترجمة كاظم جهاد	ديمقراطية ـ ترجمة قيس خضّور
((العلَمُ سائرٌ إلى المنظرِ الدَّنسِ، ولهجتنا تخنقُ الطبل	((الرايةُ تمضي إلى منظرٍ كريه، ولهجتنا المحليّةُ تخنقُ «الطَبل»
((في المراكزِ سننعشُ الدعارةَ الأكثرَ كلبيّةً. سنبيدُ الثوراتِ المنطقيّةَ	((في المراكزِ سنغذّي أقذر أنواع الدّعارة. سنبيدُ الثوراتِ العادلة
((في البلدان المبهَّرة والمنداّة !. في خدمةِ أبشع الاستغلالات الصناعية أو العسكرية	((في البلادِ الغنية بالبهارِ والمطر!. سوف نخدم أبشعَ أنواع الاستغلال الصناعي أو العسكريّ
((إلى اللقاء هنا أو في أيّ مكان. متطوّعين، سننالُ الفلسفةَ الشرسةَ؛ جاهلينَ العلمَ، ماكرينَ من أجل الرفاهية؛ الانفجارُ للعالمِ المدبِر. هي المسيرةُ الحقيقيةُ. أماماً. في الدرب))	((إلى اللقاءِ ها هنا، لا يهمّ أين. مجنّدونَ بإرادة طيبة، سنملكُ الفلسفةَ الضّاريةَ؛ نجهلُ العلومَ، نتعذب في سبيل رغدِ العيشِ، نحن انثقابُ العالمِ الآتي. هذه هي المسيرةُ الحقّةُ. إلى الأمامِ، طريق.!))

ولنترك مواطنته الفرنسية **سوزان برنار** تعلّق على القصيدة:

((أول فكرة تخطر بالبال بعد قراءة هذا النصّ هي أن **رامبو** يشن نقدا لاذعاً، بصيغة هجائية، لكل ما تسميه البلدان الغربية ديمقراطية...)) وتتابع: ((على كلّ حال، نرى هنا الأفكارَ «التحرريّة» و«الأخويّة» وقد تمّ التعبير عنها بقوة، باستخدام

(1) آرتور رامبو ــ الآثار الشعرية ــ ترجمة كاظم جهاد ــ دار المتنبي/الأونيسكو 1997 ــ ص 431.

(2) رامبو ــ الإشراقات ــ تقديم وشرح سوزان برنار ــ ترجمة قيس خضور ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ 2002 ــ ص 123

الجمل الهجائية؛ تلك الأفكار التي بقيت على الدوام أفكار رامبو، كما نرى أيضاً الكراهيةَ التي تولدها في نفسه «الديمقراطية» الغربية...))

نحن بدَوْرِنا نرى أنّ **رامبو**، استبق الجميع في التحذير من أسطورة الديمقراطية القادمة بقوة السّلاح، المنحرفة عن وظيفتها الحقيقية، لتتحوّل إلى دعامة من دعامات الأداء الديكتاتورية.

إذاً، ما الذي يدفعُ المجتمعَ لإعلان ضيقه بذاته؟ وما الذي يدفع الشاعر لإعلان ضيقه بهذا المجتمع؟ فعاليتان متوازيتان لولا الأولى ما كانت الثانية، والعكس صحيح. وتوازيهما لا يُحمَل على مَحمَلِ التشابه والالتقاء؛ بل لابد من التناقض الذي أشرنا إليه. فالكيفية التي يتعامل بها العقل والعلم والصناعة مع الحياة والأشياء والظواهر، معنوية كانت أو مادية، هي على نقيض كبير وأساسي مع الكيفيّة التي يتعاملُ بها الشّاعرُ، الخارج دوماً على سلطان الحياة الراكدة والواقع المنظم وفق برامج جافة لا تأخذ حاجات الرّوح والقلب والوجدان بالاعتبار. ويأخذ هذا الخروج عند **رامبو** شكله المطلق، عندما دعا في أفكاره المبثوثة عبر بعض رسائله إلى أصدقائه إلى البحث عن وسيلة أخرى تحقق بها الذات ذاتها وتتعايش مع هويّتها. وهذه الوسيلة لا علاقة لها بالعقل. بل هي تمرد واضح على هذا العقل، لأنّ إدراكَ الإنسان لا يصل درجة من الرّضا تجعله في موقع من يستوعب العالم. لابدّ للعقل نفسه أن يخرج على ذاته باحثاً عن صياغات أخرى، من خلال هدمِهِ لنفسه وإعادة بنائه بشكلٍ مستمرّ. لابدّ من تهديم الأسلوب وطرح الجنون بديلاً عن العقل؛ حيث يشلّ الشاعرُ حواسه. ودعوة **رامبو** إلى تعطيل الحواس وتشويشِها وخلخلة عملها، دعوة معروفة لا يجوز أن يغفل عنها أحد من دارسيه. لكن ماذا يقصد **رامبو** بـ «تعطيل الحواس»؟ [بترجمة راوية صادق عن سوزان برنار بـ **التعطيل المنهجي للحواس كلها**] إنّه مفتاح أساس لفهم ظاهرة **رامبو**. لقد خرّب **رامبو** قانون الوضوح والبساطة فأبدعَ شعراً وكتابةً لا يمكن التواصل معهما بسهولة. فنحن أمامَ نمطٍ صعب فعلاً من الحداثة، التي حرّضتْ ملكات **رامبو** الدفينة فوقف أمام الكون والعناصر والأشياء، وقفةً هدمَ مِنْ خلالِها منطقَ العصر، ورفض فيها الاستسلام لمشيئة ما ظهر وانكشف، لينشغل بما خفي وما حُجِبَ، بلغة تكشف وتهتك الحجاب، متجاوزة سيادة موروثها وأوامره. لكن يجب أن ندقّق في التخريب الذي

مارسه رامبو، ومن بعده أعطى الضوء الأخضر لشعراء الحداثة في العالم أن يفعلوا كما فعل.

إن رامبو (الشاعر الحديث) لم يخرّب شرفَ اللغة، بل زادها شرفاً حين أطلقها من القيود وفجّرها من الداخل. «فجّرَ اللغة»؟ أي تهمة هذه تلحق بالشعراء الحديثين اليوم وكأنهم ينقضون على اللغة ليحرقوا هيكلها ويلغوا هويتها؟! في حين أن اللغة تقدّم الشكر والامتنان لشعراء أمثال رامبو وأدونيس ومحمود درويش وآراغون... عندما يحوّل هؤلاء، كلٌّ على طريقته، اللغةَ إلى لهبٍ دائم لا يكف عن التألّق ولا يحدّه عائق تراثيّ ولا معاصر. إن الشاعر الكبير حريص قبلَ، وأكثرَ من غيره، على صيانة اللغة، ولكن منْ موقعِ كَنْسِ الغبار عن جسدها وتحطيم الجليد عن أشجارها. بتعبير آخر: الشاعر يهمّه استمرار اللغة نابضةً حيويّةً، لا تثبيتها في خزانة الذّاكرة. وتفجيرُ اللغة بهذا المعنى يجب ألّا يوحي بالتّخريب ولا التّآمر. إنه فعلٌ - إذا هُيِّئَ له مبدعٌ خلاّقٌ - يحافظ على اللغة أكثر من مدّعي حراستها في متحف التاريخ. ويبدو أنه فعلاً لولا المبدعون لماتت اللغة وتحولت إلى شيءٍ آخر غير اللغة.

نقرأ له من رسالة (الرّائي) ما يلي:

((فليس ذنبَ النُّحاس، إذا استيقظ بوقاً. وهذا واضح لديّ: أنا أشهد تفتّح فكري: أرقبه، أصغي إليه: وما إن يمسّ قوسي الوتر، حتّى تهتز السّمفونيّة في الأعماق، أو تثب وثباً على المسرح.

فلو لم يقتصر اكتشافُ الحمقى الهرمين على المعنى الزائف لـ«أنا»، لما كان علينا أن نكنُسَ هذه الملايين من الهياكل العظمية، التي كُدّست منذ زمن سحيق نتاجات أذهانها العوراء، متبجّحة بأنها مؤلّفة إيّاها)).

((أقول إنّ على المرء أن يكون رائياً. عليه أن يجعل من نفسه رائياً. فالشاعر يجعل من نفسه رائياً عبر اختلال مدروس طويل هائل لكلّ الحواس. لكلّ أشكال الحب، الألم، الجنون. يبحث بنفسه، يستنفدُ كلّ السّموم في نفسه ولا يحتفظ منها إلا بالجوهر. عذابٌ لا يوصف يحتاج فيه إلى كلّ الإيمان، إلى كل القوّة الخارقة، حيث يصبح بين الجميع، المريضَ الأكبرَ، المجرمَ الأكبرَ، الملعونَ الأكبر، والعليمَ الأسمى، لأنه يدرك المجهول، إذ إنّه قد يثقّف نفسه، الغنية من قبل، أكثر من أيّ كان، لأنه يصل إلى المجهول، وعندما، وقد جُنّ، ينتهي إلى ما يعمي بصيرته عن رؤاه، يكون

قد رآها. فليمت في وثبته بالأشياء الخارقة التي لا اسم لها! فسوف يأتي عمّال فظيعون آخرون سيبدؤون عند الآفاق التي أذعن عندها الآخر.

إذن، فالشاعر حقاً سارقُ النار.

الإنسانيّةُ كلّها في عهدته، حتّى الحيوان. عليه أن يجعل اكتشافاته، تُشَمّ وتُحَسّ وتُسمَع. فإذا كان الشيء الذي أتى به من هناك له شكل، أعطى شكلاً، وإذا كان بلا شكل، أعطى اللاشكل. المسألةُ هي إيجادُ لغة، وبما أنّ كلّ كلام فكرةٌ، فإنّ زمنَ اللغة الكونية آت. فليس باستطاعة أحد عدا أكاديميّ - أكثر موتاً من حيوان - مُتحجّر أن ينجزَ قاموساً مكتملاً لأيّ لغة كانت. إن اتفق أن تشرع العقولُ الواهنةُ في التّفكير بالحرفِ الأوّل للأبجديّةِ، فسرعان ما يصيبها الجنون.

هذه اللّغة ستكون خِطابَ الرّوح للرّوح، مستوفيةً كلّ شيء، العطورَ، الأصوات، الألوانَ، لغة فكر يتشبّثُ بفكر ويسحَبُه. يُحدّدُ الشّاعر كمّيّةَ المجهول التي تنهض في زمنه، في النفسِ الكونيةِ سيعطي أكثرَ من صيغةِ فكره، أكثرَ من كتابةِ مسيرتِه نحو التقدّم. فظاعةٌ أصبحتْ قاعدةً يتشرّبُها الجميعُ. سيكونُ الشاعرُ حقّاً مضاعَف التقدّم!)).

إذاً لقد فجّرَ هذا الشّاب رامبو اللغةَ، فخلقَ ضدّه - كما هوَ الحالُ الآن - ردودَ فعلٍ لا ترحم. لأنّ الوقوفَ أمامَ كونٍ من الرّموز والإشاراتِ لا يمكنُ أن يكون مُجدياً إذا أخذ صِيغة التّعامل المنطقي. بلْ ليس ممكناً ولا مقبولاً ولا يدخل في فضاء الإبداع، التعاملُ المنطقي مع الرموز والإشارات التي هي مجال الخيال المنفلت من هيمنة المباشرة والعقل. ولابد لرامبو، ولأيّ شاعر غيره يقفُ الموقف نفسه، أن يصطدم بثبوتيةِ اللغة ومحدوديتها ككلمات وعبارات محايدة، خاصة عندما يتسع الموضوع وتنفتحُ زاوية الرؤيا حتى تغدو بلا حدود. وقد يقود الشاعر المبدع لحظة الاصطدام إلى نهايتها القصوى كما يفعل الصوفيون الذين يذهبون بعيداً في مغاليق الكون وأسراره وألطافه وخفاياه، فيشطحون. من هنا نفهم تلك المقارنات بين الشاعر رامبو والصوفيين العرب.

ولم تكن الإشارة إلى الصوفية هنا هي الوحيدة التي تدل على علاقة حاضرة بين رامبو والثقافة العربية والإسلامية. وبشكل خاصّ ذلك الجانب الذي يقود إلى أن رامبو كان مهجوساً بالبحث عن إمكانية إيجاد بديل رئيسيّ لمجمل أسئلته حول اللغة والقلق المدمّر العاصف به، يؤرقه أن يعثر على تعبير رمزيّ عن عذابات الكائن

الشاعريّ فيه. يكفي أن نشير إلى النقاط التالية الدالة بجلاءٍ على أن رامبو عندما فتحَ أعماقه على إشراقات الصّوفية، إنما كان يقوم بذلك وفق رؤية شمولية للشرق وثقافته:

- ❖ خلال خدمته في الجزائر، كان أبوه يفتخر بالأمير عبد القادر الجزائريّ، وقد ذكر رامبو الأميرَ الجزائريّ في إحدى قصائده. إضافة إلى أنّ أباه بدأ بترجمة القرآن الكريم إلى الفرنسية، في هذه المرحلة.
- ❖ بصورةٍ عامّة كان رامبو يحنّ إلى مُدُن الجنوب والشرق هرَباً منَ الشّمال وصقيعه وبرودته، بما يمكن أن يحمله هذا الحنين لديه من دلالاتٍ رمزية، ليستْ غريبةً عن نسق تفكيره. وفي ثنايا شعره يتبدّى هذا الحنين واضحاً. على الصعيد الفني والرؤيويّ.

يقول في فصل في الجحيم (بترجمة كاظم جهاد موسم في الجحيم)

((أتذكّر تاريخَ فرنسا، الابنةِ البكر للكنيسة. قرويّاً، كنت سأقومُ بالحجّ إلى الأرضِ المقدّسة؛ لديّ في الرّأسِ طرقٌ في السّهول السّوابيّة، ومناظرُ من بيزنطة، ومتاريسُ من أورشليم؛ وبين آلافِ المفاتنِ الدّنيويةِ تستيقظ فيّ عبادةُ مريم والتّحنّن على المصلوب.))

((العلمُ، النبالةُ الجديدةُ! التقدمُ. العالمُ يسيرُ! ما له يا ترى لا يدورُ؟

هي رؤيةُ الأعدادِ. إننا لسائرون إلى الرّوح! ذلكم أكيدٌ، النبوءةُ هي ما أقولُ. إني أفهمُ، ولأني لا أقدرُ على الإفصاحِ من دون كلماتٍ وثنية، فسأوثرُ السكوتَ.

الدم الوثنيّ يعودُ! الروحُ قريبةٌ، لِمَ لا يساعدني يسوعُ بأن يهبَ روحي النّبالةَ والحرية. أسفاً! الإنجيل انتهى! الإنجيلُ! الإنجيلُ!

أنتظرُ اللهَ بنهمٍ. أنا من عِرْقٍ متدنٍّ إلى الأبد.))[1]

وفي مكان آخر من (موسم في الجحيم):

((صرفتُ إلى الشيطان أكاليل الشهداء، إشعاعاتِ الفنّ، خيلاءَ المخترعينَ، وحميّةَ النّهّابين؛ كنتُ أعودُ إلى الشّرقِ وإلى الحكمةِ البدئيّةِ والسرمدية. ـ يبدو هذا حلمَ كسلٍ أخرق!))

(1) الآثار الشعرية ــ آرتر رامبو ــ ترجمة كاظم جهاد ــ مصدر سابق ــ ص 337.

((سيقول أناسُ الكنيسة: هذا مفهومٌ. لكنكَ تريد الكلام عن جنة عدن. لاشيءَ لكَ في تاريخِ شعوبِ الشرقِ. ـ هذا صحيحٌ؛ بعدن كنتُ أفكرُ! ما هيَ لحلمي، نقاوةُ الشعوب القديمةِ، هذه!

الفلاسفةُ: ليس للعالمِ من عمرٍ. الإنسانيةُ تتنقّلُ، ببساطة. أنتَ في الغربِ، إنما أنتَ حرٌ في أن تسكنَ شرقَكَ، مهما كان قدمهُ الذي يلزمُكَ، ـ وفي أن تسكنه حقّاً. لا تندحرْ. يا فلاسفةُ، إنّكمْ من غربكمْ.

حذارِ، أيا فكري. لا مناورات عنيفة من أجل الخلاصِ. تمرّسْ! ـ آه، لا يسيرُ العلمُ بالسرعة التي تناسبنا!)).

في هذه المقطوعات، يعلنُ **رامبو** أنّ علاقته بالشرق نتيجةُ سؤالٍ عميق وشكّ باليقين والعلم والدين وأوربّا معاً، وليست علاقةً عابرةً.

- ❖ وكذلكَ في تجربةِ رامبو وترحاله بين الحبشة واليمن، كانَ يطالبُ أهله بتزويده بأفضل ترجمة للقرآن من الناشر (هاشيت)، وهذا يتزامنُ مع أنه كانَ يحاجج قادة القوافل مستشهداً بآيات قرآنيّة؛ بل ويقوم بتقديم ما يمكن وصفه بتأويله الخاص لهذه الآيات، ما أدّى ببعضهم إلى ضربه، لأنه في نظرهم يهرطقُ ويتقوّل على النّصّ القرآني بما ليس فيه؛ بل وتفيد مصادر أخرى أنه كان يعلّم الإسلامَ على طريقته. كما تفيدنا أخته إيزابيلا بأنه كان يقرأ القرآن إلى جانب الكتاب المقدس. ومن تأثيرات اطلاعه على النّموذج الإسلاميّ في الرّؤيا للقدر والزمنِ أنه قال بنوعٍ من التّسليم والقبولِ الواضحين: **(كالمسلمين، أعرفُ أنّ ما يقع يقع)!...**
- ❖ ويفيدنا **صلاح ستيتية** عند زيارة منزل **رامبو** في عدن بما يلي: ((نعتقدُ أنّنا عثرْنا على المنزل وفقاً للتّفاصيلِ الّتي أوردها رامبو شخصياً؛ حيث كان يقع، حسبما وصفه رامبو، على بعد مئات الأمتار من أحد الجوامع الهامة التي لم يبق منها سوى المنارة...))[1].
- ❖ ويعتقد الشاعر الفرنسي **إيف بونفوا** أن **رامبو** كان مطلعاً على مذهب **(الكابالية)** وهو مذهب التّصوف في الدّيانة اليهوديّة، مع أنّ **آلان جوفروا** يشكّ في ذلك،

(1) رامبو في عدن ــ بقلم سالفاتور لومباردو ــ مجلة آر سود الفرنسية ــ ترجمة خالد طه الخالد ــ (إنترنت)

في حوار أجراه معه كاظم جهاد وأثبتَ فقراتٍ منه في مقدمة ترجمته للآثار الشعرية.

❖ الشاعر الفرنسي والناقد **آلان بورير** أنجز عدداً من البحوث الخاصة بشعر **رامبو** وحياته وسيرته، وأهم ما يستوقفنا في دراساته تلك الرؤية المقارنة بين **رامبو** وعدد من الشعراء العرب، أمثال الحطيئة والمعري وتأبط شراً. ولا تخفى في مقدمته للترجمة العربيّة الكاملة لآثار **رامبو** (ترجمة كاظم جهاد) تلك الرؤية المهيمنة على تحليل **آلان بورير** لمجمل تجربة **رامبو** منذ السطر الأول للمقدمة؛ إذ يعتبر أن جنيّ وادي عبقر الذي سيطر على شاعر مثل تأبط شراً في القرن الخامس الميلاديّ، هو الجني نفسه الذي انحنى على **رامبو** منذ طفولته، وأخذ يتنبأ له بمستقبله المليء باللعنات والخيبات والعذابات... إن مصير **رامبو** بهذا المنحى يبدو وكأنه مرسوم بإشارة من جني وادي عبقر... ومن اللافت للنظر حقا أن هناك قصيدة لرامبو بعنوان (عبقريّ) هي آخر ما في «الإشراقات» وترجمة عبقري بالفرنسية **genie** والتي تلفظ حرفيا (جنيّ)، في تأكيد ساطع على الارتباط في ذهنه بين مفهوم العبقري والجنّي ووادي عبقر، حيث يتعلق الأمر هنا بتأثير المفهوم العربي للعبقرية على اللغة الفرنسية والانكليزية معاً (بالانكليزية **genius**).

❖ **آلان بورير** يستحضر **أبا العلاء المعري** في توصيفه لحالة **رامبو** بعد عودته من باريس إثر دعوته من قبل **فيرلين**؛ حيث عدّ هناك عبقرية تتفتّح، ولكن **رامبو** «وضعَ كبير عنايةٍ في أن يصبح ولداً لا يطاق، ثم رجع من هذا كله فاقد الوهم، مريراً، إلى منطقته، مثلما عاد أبو العلاء المعرّي من بغداد»[1].

وفي مكان آخر يقول:

❖ ((بشتمِهِ [باريسَ الدّاعرةَ] (قصيدة [باريس تَأْهَلُ من جديد]، بلغة لاذعة كلغة الحطيئة صاحبِ القصيدةِ التي ينوّه فيها بأنه خارجٌ لـ «يعضّ»، أما كان رامبو يلتحق (دون أن يعرفَ ذلك بعد) بالصّورة الأصلية للشاعر العربيّ؛ هذه الشخصية الشرسة والمهيبة، المسلّحة بإزاء من هم أقوى، والمتمتعة بالكلمة ـ التي ـ تقتل، والتي تتأبط الشرّ وتُنقّله كمن يحمل عصا مسحورة؟ هكذا ينسجم

(1) الآثار الشعرية ـ آرتر رامبو ـ ترجمة كاظم جهاد ـ مصدر سابق ـ ص 24.

شعر رامبو بما فيه الكفاية مع المنازعة [تفاخراً وهجاءً] التي تؤسّس التّراث الشّعريّ العربيّ...))[1].

كما يستذكرُ **أبا العتاهية** عندما يتحدث عن أنه أكبر من العروض، وهو يشير إلى أولى ملامح التّجديد الوزني عند **رامبو**، ويستذكر **المتنبي والمعري** معه بوصفهم دفعوا إلى ظهور أشكال جديدة في الشعر... إلخ

- على صعيد آخر يُعيد **أندريه بريتون** [من الآباء المؤسّسين للسّوريالية] صورةَ **رامبو [الرجل منتعل الريح]** إلى صورة **بساطِ الرّيح** القادمة من الشّرق...
- وباختصار مكثّف يمكن إيجاز المسألة على النحو التالي: لقد وجد **رامبو** نفسه في مفترق ثقافات وحضارات، كان أبرز ما يمثل هذا الوضع علاقته بالثقافة العربية والإسلامية، فأعطى نموذجاً خلّاقاً للانفتاح على ثقافة الآخر من دون أدنى شعور بالنقص والخصاء الذّهنيّ والفكريّ، وقد وصل انفتاحه إلى أنْ أدخل على حياته الشخصية اليومية بعضاً من سلوكيات هذا الآخر الصديق، كان على سبيل المثال يوقّع من عدن والحبشة باسم **(عبدو رامبو)**!...

كل هذا وغيره يشير إلى أن هاجس الثقافة العربية كان ملحّاً حتى على دارس متخصّص بشعر رامبو [لهذا الناقد دراسات تحمل العناوين التالية: **«رامبو العرب» - «رامبو في الحبشة»**] نظراً لما يقدمه شاعر مثل رامبو من مسوغات على هذا الصّعيد.

إنّ كل ذلك لا يعني أنّنا أدخلنا الشاعر **رامبو** في الإسلام، أو أننا نتوهم أنه وجدَ الخلاص في الإسلام، فهو في نهايةِ الأمر شاعر لا يمكن أن يحيط به أيّ دين مهما كان، كل ما في الأمر أنّنا نبحثُ عن مكوّناتِ الشعر والثقافة والرؤية لدى هذا الشاعر المحيّر.

وأشيرُ هنا إلى دراستين من الأهمية بمكان عالٍ. الأولى للناقد **«يوسف سامي اليوسف»** في كتابه **«ما الشعر العظيم»**، والثانية للشاعر **«أدونيس»** في كتابه **«الصوفية والسوريالية»**.

فـ **«رامبو»** لدى يوسف اليوسف في قصيدته **«السفينة النشوى»** يستحضر المُقصى ويطاردُ الغائبَ، وهذا الاستحضار والمطاردة يتّفقان في أنّهما مبدأ من مبادئ الشّعرِ العظيمِ الذي يجلب لنا من البعيد الغائب صوراً تحتوي انداح الرّوح، وهكذا فعل

(1) الآثار الشعرية ــ آرتر رامبو ــ ترجمة كاظم جهاد ــ مصدر سابق ــ ص 27.

ابن الفارض في «تائيته الكبرى» التي يسميها **اليوسف** «عروس الشعر الصوفيّ برمّتِه». والاثنان **ابن الفارض ورامبو** يستولدان المجهولَ ويستقرئان ما خَلْفَ الحجب. ويبحثان عنْ ماهيّات الأشياء في بواطن الأشياء، هذه الماهيةَ العظيمة التي ما كان لكائن ما الوصول إليها وهو منغمسٌ في شروطه السّفلى التي لا تحترم سموّ الأهداف وعليانها. فالجوهريّ انطلاقُ الرّوح من اللحظة الزائلة، وتحرر هذا الروح ومفارقتُه لعالم الاستهلاك. ويوسف **اليوسف** يقول: **«ولعلّ في ميسورنا الذهاب إلى أن عصر الآلة مجبر على أن يلازمه التسطح مهما يعنت في السّعي وراءَ العمق»**[1]. والآلة مرتبطةٌ بالعمل والإنتاج وانشغال الإنسان بها وانسحاق كونهِ الداخليّ بين أسنان أيديولوجيتها. **ورامبو** الواعي لهذا تحرّرَ من لحظة ارتهانه للشغل حتى يفسح لشعره مجال مطاردة الجوهر. ويذكّرنا **اليوسف** بأن **رامبو** الذي قال: (كلّ المهن ترعبني)، كان قد كفّ عن كتابة الشّعر نهائياً عندما اشتغل في حقل الحياةِ المهنيّة. أمّا **ابن الفارض** ـ وهو من يقارنه **اليوسف** مع **رامبو** ـ فهو الصوفيّ الكبير الذي يؤسّس «تائيّته الكبرى» من جملة ما يؤسّس عليه الانشطار بينه وبين شروط الحياة المادية القائمة، لأنه كصوفي **«منخلع عن عالمه الواقعي ومنبتّ» يعيش وإياه، لا في حالة مشاقة وإنما في** حالة قطعية»[2]، ومع أن مقارنة **اليوسف** بين **رامبو** وابن الفارض انتهت لصالح ابن الفارض، فإن ذلك لا يلغي أن **اليوسف** نفسه ما كان ليختار شاعراً يواجهه بابن الفارض، لو لَمْ يكن هذا الشاعر الذي سيقع عليه الاختيار متمتّعاً بكثير من الصفات الكبيرة التي لا يغفل عنها ناقدٌ كاليوسف.

أما **أدونيس**، فيعدّ شعر **رامبو** من **«سلالة الجنون الصوفي»** بل ويرى فيه **«أبعاداً أساسية من الرؤية الإبداعية العربية»**، ويقدم **أدونيس** تصوراً نقدياً متميزاً عن النصّ الرامبوي قارناً إياه وفق تحديداته السابقة. فيرى فيه أنه نصّ متصل بأشكال كثيرة وبارزة بالصوفية المشرقية، فهذا النصّ بحسب **أدونيس** «نصّ مبهم أو هرمسيّ» «ينقل تجربة في المجهول شأن النص الصوفي الذي ينقل تجربة في الباطن الخفي». وكما تتّحد الذات بالموضوع لدى التّجربة الصّوفية، يتجاوز كذلك **رامبو** الثنائية العقلانية

(1) يوسف سامي اليوسف ـــ ماالشعر العظيم ـــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـــ دمشق 981ـــ ص 60.

(2) يوسف سامي اليوسف ـــ المرجع السابق ـــ ص 150.

الذات / الموضوع مشتغلاً على «توحّد مع الطاقة الحيوية في الوجود»[1] ولأنّ رامبو يعمل على الخفاء والاستبطان والرؤيا والتوحد بطاقات الروح العميقة، فلابدّ له من امتلاك الأداة التعبيرية والجمالية عن هذه التجربة. فعوالمُ شِعره وتجاربه جميعُها لا يمكن التعبير عنها إلا بلغة الكشف والإشارة والغموض، أي بلغة تستطيع، أو تحاول، استيعابَ، هذا الجنون الرّافض، هذا اللهب اللانهائي متموّجاً في أعماق الشعر. وهكذا يلتقي رامبو من جديد مع الصّوفي في وسيلة صياغة التّجربة.

إن المقارنات الجارية بين رامبو والصّوفيين لم تكن مصادفة يتسلّى بها هذا الشاعر أو ذاك الناقد. إنها مقارنات مسوّغة من داخل المشروع الرامبوي نفسه؛ حيث تطالعنا نصوصه بالهروب من البرودة العقلية، مصطدمة بجدار الظاهري من الأشياء، متبطّنة عمقَ الأشياء والمواد. تعجز هنا اللغة السائدة عن حمل جحيم الشاعر، الذي يقف على حافة الهاوية، ولا يشدّه إلى الخلاص غير تكوين مضطرم من الرّعشات والصّراخات المتصاعدة من ليل الخيال ونوره معاً، ومن ليلهُ أكثر من النور، لاقترانه بالأسرار أكثر. ويكتشف رامبو أن ما هو في حكم الغياب هو وحده الحقيقي والممكن. أما الذي كان فقد كان ولا علاقة له به. إن الغياب موضوع للصوفيين المتلاشين في حضرة الفقد والمحو. فهل كان رامبو صوفياً؟ مع أننا نأخذ تحليل الناقد يوسف اليوسف للفرق بين ابن الفارض الصوفي ورامبو المتصوّف «مع ميله إلى الأول»، فإننا لانعدم كما رأينا اكتشافَ أوجه التقاء عميقة وعلى أكثر من مستوى، بين تجربة رامبو الشعرية والنفسية من جهة، والتجربة الصوفية من جهة ثانية. فالتصوّف ليس قواعدَ وسلوكاً مبرمَجاً يتبنّاه المرء ليصبح صوفياً، إنه انفتاح طاقات المبدع على آخرها والتحرّر من الحضور لكي يتحقق الوجود، محوُ الأنا ليثبتَ الآخر، الدّخولُ في الأشياءِ من باب الاحتمال وليس من باب ما حدث... وقد أعلن رامبو رفضه للثنائيات التي تفتك بالروح الإنساني، كما رفضتِ الصوفية كذلك هذه الثنائيات، داعيةً إلى وحدة الذات والآخر، وهذا يتطلب استنفار المخيلة الراقدة في عمق المبدع والمتصوف استنفاراً شاملاً ليبدو من خلالها العالم عالماً متموّجاً لا يخضع للسائد والثبات.

(1) أدونيس ـ الصوفية والسوريالية ـ منشورات دار الساقي ـ لندن ـ 1992 ـ [رامبو ـ مشرقياً، صوفياً] ص 231.

لقد كان لدى **رامبو** حلمٌ أن يصل إلى لغةٍ أخرى تكاد لا تقال ولا تُكتبُ بالحروف، تكون بحجم اتحادات العناصر المتباينة لديه، وانصهار الثنائيات في بوتقةٍ واحدةٍ لا مجال فيها للفروق: بين الأنا والآخر، بين الذات والموضوع، بين الطّبيعة والثقافة، بين الرّوحِ والجسد، بين الإنسان والله، وهذا يدخلٍ في صلب المعاناة الصوفية، ويدخل في صلب معاناته وإحساسه بأن أناه هِي [آخَر]، وأنه [لا يفكِّرُ] بلْ [يفكَـر]، وكأنه يطيح بنظامِ التفكير المنطقي (أنا أفكرُ إذاً أنا موجودٌ) ويقول (أنا **أفكَـرُ**؛ إذاً أنا ربّما موجودٌ)!...

وعندما دعا **رامبو** إلى أن يكون الشاعر (**رائياً**) فقد كان يدعو إلى منهجيّةٍ في الرّؤيا، وذلك كردٍّ على برودة اللغة التي كان يكتب بها كثيرٌ من شعر فرنسا بصورة خاصة والشعر الأوربي بصورة عامة، مع ما في هذا الشعر من ميوعةٍ رومانسيّة وادّعاء بلاغيّ وزخرفةٍ تطغى على هذا الشعر. إنه يريد أن يكون رائياً وهو يعي ماذا يفعل وماذا يقول، يريد البحث عن أدوات جديدة وعلاقات جديدة بينه وبين اللغة، وهذا البحث لا يقدر عليه إلا شاعرٌ يدرك مسؤوليته في ضرورة الاختلاف والانقلاب على النموذج الشعري المهيمن والموروث... وبخاصة فإنه كان يسخر في آرائه ونقاشاته مع أصدقائه ورسائله من شعراء معاصرين له أو سابقين عليه، لما في لغتهم من زخرفات واستطالات وادّعاءات. يقول في رسالة إلى **ايزامبار**:

((أريدُ أن أكون شاعراً، وأنا عاملٌ على أن أصبح رائياً: لن تفهم أبداً، وربما لن أعرفَ أن أوضح لك. المسألةُ هي الوصولُ إلى المجهول بتعطيل الحواس كلِها. الآلام هائلةٌ، لكن يجب أن أكون قوياً، أن أكونَ شاعراً بالولادة، ولقد تحققتُ من كوني شاعراً. هذا ليس خطئي أبداً. باطلٌ القولُ: أفكِّر. ينبغي القولُ: أفكَـر. عذراً للعب الكلمات. أنا هي آخر. الأسفُ للخشب الذي يجد نفسه كماناً، وازدراءً للذين لا يعون، الذين يماحكون حول ما يجهلونه جهلاً تامّاً)).

وفي رسالة ثانية يقول له:

((يصبح الشاعر رائياً بتعطيلِ الحواس كلها، تعطيلاً طويلاً، فائقَ الحد ومدروساً... إنه عذابٌ لا يوصف، يحتاج فيه إلى الإيمان كلّه، إلى القوة الإنسانية الفائقة، كلها؛ حيث يصبح بين الجميع المريضَ الكبيرَ، المجرمَ الكبيرَ، الملعونَ الكبيرَ ـ والعارفَ الأسمى ـ ذلك أنه يصل إلى المجهول)).

جعل **رامبو** من ذاته **«آخرَ»**، راسماً بذلك صورة ممكنة للمطلق، مقترباً في ذلك منا نحن العرب، الذين أنجزنا مهمة الوحدة بين الصوفي والعالم، بين الذات والموضوع، بين الناسوت واللاهوت، عبر فلسفة متصوّفينا خاصة **«الحلاج - ابن الفارض - ابن عربي - النفري»**. هل تأثر **رامبو** بهؤلاء؟ ليس الأمر بهذه الصورة المبسّطة. إنه التقاء لابد أن يحصل بين مجمل تجارب الفكر البشريّ عبر مراحله المتعاقبة. ثم إنّ الأداء الصوفي حاضر في إبداع **رامبو**، بشكله وآفاقه ومعناه. والوظائف التي يوكلها **رامبو** للكتابة والخيال وطاقات النفس في لحظة سفرها من المعقول إلى اللامعقول، من الحدود إلى الآفاق، من المشاهدة الواقعية إلى الشهادة الباطنية. من الواقع إلى الحلم... كل هذا يدخل في التصور الصوفي للتجربة الإنسانية من جهة، ولتجربة الكتابة من جهة أخرى. ففي التجربة الصّوفيّة تبرز مسألة الشطح، وهوَ تلك الحالة التعبيرية الخاصة جداً الناتجة عن ارتطام المتصوف بجدار اللغة، في لحظات المعاناة الروحية والذهنية، في اتصاله بالمطلق وبالآخر، فيغلب علَيه الشعور المُمِضّ المؤلم بقصور اللّغةِ وطاقاتِها المباشرةِ في صياغة تجربته وما يعانيه وما يحل به أو يصبو إليه، أو ما يعاينه من كشوف وتجليات لا تنال إلاّ بفعل مجاهدةٍ استثنائية للروح والجسد والمعنى والحلم والزمن... إلخ. والشّطح هو الحالة نفسهاً بحرفيتها التي يعانيها الشاعر الحقيقيّ في صراعه مع اللغة التي يجدها لا تلبي جموحه ولا رؤاه وكشوفه، فيجد الصّوفيّ والشاعر معا أنهما أمامَ لغةٍ خارجة على أي منطق ومحاكمة عقلانية، وتسيلُ الجمل والصياغات والمجازات، على لسان هذا وذاك بطريقة يخيَّلُ إليهما أنها الأنسب والأقرب للتجربة الخاصة. في هذه اللحظاتِ ينعدم عمل الحواسّ وتبطل مفاعيلُها المعروفة ونتائجها الثابتة، وتنقلبُ وظائف الحواسّ إلى نوع من التقاط خفيّ وسرّانيّ لإشارات ترد على الصوفيّ من غامض الغيب، ويتلقاها الشاعر من أمداء سحيقة لا يعرف الشاعر نفسه أين تبدأ وأين تنتهي. في هذه اللحظات أيضاً تبرز آلية الرؤيا التي وحدها تصوغ الموقف برمّتهِ. وليس هناك رؤيا بلغة واضحة ويقينيّة تحتمل إرجاعها إلى حاسة من الحواس المعروفة... ما أصدقَ **رامبو** عندما وصف هذه الحالة بتعطيل الحواس أو تشويشها أو تدميرها... الخ فقد كان يعني بالضبط ما يعنيه الصوفي في **الشطح** والتعبير بلغة الرّؤيا.

وأرى على وجه اليقين أن كتابَه **«الإشراقات»** ما هو إلا كتابٌ في **«الشّطحات»** في منطوق الصوفيين. وقارئ هذا الكتابِ سيجد نفسَه أمام لغةٍ مكتوبةٍ بنوعٍ من التباسِ الحواس والإدراكات، لغة منبثقة من تلك المساحة اللانهائية التي **«تضيقُ فيها العبارة**

لأنّ الرؤيا اتّسعت». ورامبو هو القائل: «إنّ ابتكارات المجهول لتستدعي أشكالاً جديدة»!. ونحن واعون تمام الوعي لذلك الغموض الذي يواكبنا ونحن نقرأ شطحات الصّوفية، لا سيّما **الحلاج والنفري وابن عربي والبسطامي**، ونؤمن بعد كلّ هذا أنّ هذه اللغة التي يكتبون بها لا يمكن أن نتواصل معها بحواسّنا الظاهرة، ولا بدّ من شيء من الرّعشة العاصفة التي تهز كياننا من الداخل، لا بد من رياضة ذهنية ووجدانية نادرة، تهيئنا للدخول في ملكوت هذه اللغة الصّوفية/الرّامبويّة... وربما من هنا ـ بل وهذا ممّا هو مؤكّد كما نزعم ـ يأتي هذا الملمح الهذيانيّ أحياناً في هذه التجربة، الذي يصل بها إلى منطقة **السّوريالية** بكلّ ما تعني بتشويشها وغموضها ولاواقعيّتها وخروجها الكليّ عن سيطرة العقل والمحاكمات المنطقية، وأحيانا المحاكمات النّحويّة!...

إنّ سفرَ الذات المبدعة إلى المناطق المجهولة والمظلمة، والحلم واللامحدود، كل ذلك سفر ينطلق من محطّات «**سوريالية**» هكذا إذا تتّضح لنا ظاهرة **رامبو** من حيث هو: شاعر متصوّفٌ سورياليّ. وذلك نظراً لهذا الغموض اللانهائي المسيطر على لغته وصوره واستعاراته وشطحاته. ونذكر هنا بالإنجاز المهمّ لأدونيس في دراسته المقارنة بين (الصوفية والسّوريالية) المعروفة بالاسم نفسه. وهذه المرة نذكر بذلك من باب التأكيد على أن اللحظات الثلاث «الشاعر/المتصوف/السّوريالي» إنّما هي لحظات مشتركة وبقوة في العناصر التي تمّت الإشارة إليها سابقاً. إن هذه اللحظات يؤدي بعضها إلى بعض. فهي تقف من الكون والمعرفة والإنسان والإبداع موقفاً موحداً، بأدواتها وأهدافها، مثل التّعبير بالإشارات لا بالعبارات، الارتهان إلى المعرفة الحدسية الرّؤيوية، الاحتراق بنار التغيير في أساليب الكتابة، والتمرّد على سلطةِ العقل النّمطية وثنائياته الباعثة على الملل... الخ

وقد كان **رامبو** يأتي باللا محسوس ليجعلنا نحسّه، يرحل في لغة جديدة تحمل أركان تجربته، وتحررها من المؤسسة الثقافية اللغوية التقليدية. وهذا ما يشكل مدخلاً مهماً للدخول نقدياً في مملكته الشعرية.

وهو بذلك كان يمهّد ـ بوعي وعن قصد ـ للتحديث الكبير الذي سيصيب البنى التّعبيرية في كتابة الشعر، وغيره، في أوربا وغيرها... ومهما يكن يبقى **رامبو** عالمياً؛ من حيث الدور الذي أدّاه في سبيل الكتابة الحديثة الشعرية في فرنسا والعالم... ■

رولا (ROLLA)

ألفريد دي موسيه

تقديم وترجمة:
د. خليل الموسى



مقدمة ضرورية:

يكون للنقد أحياناً دور خطير جداً في توجيه الأنظار إلى ظاهرة أقلّ أهمية من سواها، سواء أكانت إبداعية أم نقدية، تنتشر هذه الظاهرة على حساب سواها، ويتناسى القرّاء والنقّاد الظاهرة المهمة، فالدراسات الأدبية الحديثة تكلّمت على تأثيرات الرومانسية الغربية في الشعر العربي الحديث، واستفاضت في ذلك، ولكنّها أبرزت جانباً منها وأغفلت جانباً آخر، فقد تحدثت عن تجليات الغنائية، ولا سيما الفرنسية منها، في الشعر الحديث، وصمتت عن الجانب الرومانسي الدرامي في القصيدة الغنائية، في حين أن القارئ العربي أُتخم بالدّراسات المستفيضة والمكررة عن فتوحات قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت في الشعر العربي الحداثي، وخاصة في شعر المدينة والموت والحياة والزمن، والحقيقة التي لا تحتاج إلى براهين أنَّ موضوعات إليوت تتجه في اتجاه مختلف عن اتجاه شعراء الحداثة عندنا، وهم أقرب إلى ما قدمته الرومانسية في هذا المجال، لأنَّ الإنسان عندنا ما زال حتى يوم الناس هذا مختلفاً عن الإنسان الذي يتحدَّث عنه إليوت، سواء أكان ذلك في علاقاته الإنسانية أم الروحية، وهو أقرب إلى الإنسان الرومانسي الذي كان في أوربة في

القرن التاسع عشر، وهذا الحكم لا يلغي بطبيعة الأمر التأثيرات الطفيفة لقصيدة إليوت السابقة.

إذا نظرنا بعمق إلى حركة القصيدة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، أدركنا أنها كانت تنهل من القصيدة الفرنسية وتترسّم خطاها، وخاصةً عند الشعراء الذين نهلوا من الفرنسية كما نهلوا من العربية منذ الصغر، وقد تحدّث الدارسون عن تأثير هوغو ولامارتين وموسيه وفيني وسواهم، وكان هذا الحديث مقتصراً على الجانب الغنائي الخالص، وثمة ترجمات كثيرة نجدها في المجموعات الشعرية والدوريات والكتب، و ما أدري لماذا تناسى هؤلاء الجانب الذي كان أكثر أهمية من ذلك، وهو الخطّ الدرامي الرومانسي الذي حفر في عمق القصيدة العربية، وهو الذي دفعها إلى الحداثة، أو لنقل: هو الذي أفضى ببنية القصيدة العربيّة إلى الفعل الدرامي من جهة، والطول من جهة أخرى، فكان السرد أحد المكوّنات النصية التي دخلت في نسيج بنية القصيدة الغنائية، وربما كان لقصيدة «Rolla» الدرامية دور في ذلك، وأرجّح أن المحامي والمترجم والشاعر نقولا رزق الله (1870 ـ 1915م) أول من التفت إليها، فنظم قصيدته "المرأة الساقطة" (ديوانه: مناجاة الأرواح ـ مطبعة الروايات الجديدة بمصر ـ ص166 ـ 167)، التي تكاد تكون ترجمة حرفية للمقطع الثالث من قصيدة ألفريد دي موسيه، وهو لم يشر إلى مرجعه أو تاريخ نظم القصيدة، والمرجّح عندي أنّ الخليل ـ وكان صديقاً لرزق الله ـ قد انتبه إلى ثراء هذا النص، فنظم قصيدته الرائعة «الجنين الشهيد» 1903، ونشرها في مجلة «الهلال» سنة 1905، ولكنّ شاعرية الخليل طغت على نظم رزق الله، فلم يلتفت النقد إلى السابق واللاحق منهما. أما ادعاء مطران في المقدمة النثرية بأن القصة جرت في مصر (القاهرة) وقد حضر الناظم وقائعها، فأمر كان معروفاً في ذلك العصر، وخاصة في الرواية، فكثيراً ما كان الكتّاب يزعمون بأنّ قريباً أو صديقاً لهم قد عاد من بلاد كذا، وروى لهم هذه الحكاية أو تلك، وهي في الحقيقة أقرب إلى الترجمة، وهذا لا يمنع من حدوث مثل هذه القصة في أيّ مكان من العالم، ولكنّ انتشار هذا الموضوع في الشعر العربي كان سريعاً جداً وواسعاً عند نقولا رزق الله وطانيوس عبده وسواهما من المترجمين الشعراء، ثم كانت قصيدة «الريال المزيف» 1916 للأخطل الصغير، لينتشر الموضوع عند شعراء جماعة أبولو وصولاً إلى السياب في رائعته «المومس العمياء».

إنّ قصيدة (رولا) خلقت شخصية كرتونية أو نموذجية في الشعر العربي الرومانسي، وهي شخصية المرأة الفقيرة التي يدفعها الفقر وعوامل أخرى مختلفة، كعاطفة الأمومة مثلاً، إلى بيع عرضها مرغمة، لكنّ القوى التي تمتلك القانون وتنظر إلى المرأة نظرة دونية تظلّ لها بالمرصاد بحجة الأخلاق والشرف، فتسقط في النهاية ضحية ذلك، وهذا ما يجده القارئ في القصائد التي نظمها الشعراء العرب في هذا الموضوع (رزق الله ـ طانيوس عبده ـ مطران ـ الأخطل الصغير ـ صالح جودت ـ علي محمود طه ـ السياب... إلخ)، ومن هنا كانت هذه القصائد ـ كما هي الحال في القصيدة الفرنسية ـ إدانة لعصور الفساد والرذيلة والظلم والبعد عن الروحانية والرحمة والزمن المقدّس، وهذا ما طرحه إليوت فيما بعد في «الأرض الخراب».

تتألف قصيدة «رولا» من خمسة مقاطع مترابطة، وكأنها خمسة فصول في مسرحية، وهي نصّ غنائي درامي سردي طويل (783 بيتاً)، تلقّفه بعض الشعراء من دون ضجيج نقدي، فحَفَر في عمق بنية القصيدة العربية، وأفضى بها إلى الحداثة. وهذه هي القصيدة «نشرت في عام 1833».

رولا

ـ 1 ـ

أتتحَسَّرُ على الزمن الذي كانتِ الأرضُ فيه مَسْرحاً للسّماء
فَتَغصُ في جَمْعٍ من الآلهة،
حيثُ فينوسُ العشتاروتيةُ، ابنةُ مياهِ الغَمْرِ،
البتولُ تَنْفضُ بدموعِ أُمِّها
وتُخصبُ الدنيا، وهي تعقصُ ضفائرَ شعرِها، بِلَوَاقِحِها؟
أتتحسَّرُ على الزمن الذي كانت فيه حورياتُ الشهوة
تتماوجُ تحت الشّمس بينَ أزاهيرِ المياه،
وبريقُ ابتسامة يرتعشُ على الضفاف
وأربابُ الحقول الكسالى القابعون بين القصب
حيث كانت الينابيعُ تَرْتَجُّ من قُبُلات نرسيس
من الشمال إلى الجنوب على الكَوْنِ.

وكان هرقلُ ينشرُ عَدْلَهُ السَّرمديَّ
وهو مُدَثَّرٌ بمعطفه الدامي المقدودِ من لَيْثٍ
وحيث ربّاتُ الغابات ينظرنَ من وراء أغصانِ السنديان
الخضرِ المتأودة مع الريح
ويُردِّدْنَ أغنيةَ الماضي بأصداء الصفير..؟
كان زمناً سماوياً تتغلغلُ الألوهةُ في كلّ شيء حتى آلامِ البشرية
كانوا يعبدون ما ينحرونه في ذلك الزمان،
وكان ثمَّةَ أربعةُ آلاف إله، وليس فيهم جاحدٌ واحد،
إنّه زمن كانوا فيه سعداء باستثناء برومثيوس
الأخ الأكبر للشيطان الذي سقط مثْلَهُ..
لقد تبدّل كلُّ شيء، ومضى ذلك الزمان... السماءُ والأرضُ والإنسان،
وتحوّلَ مَهْدُ العالم إلى لحد،
وهبّت أعاصيرُ الشمال على أنقاضِ روما
فكفّنتْها من خلال جَزْفِها الثلجيّ الداكن.

***

أتتحَسَّرُ على الزمن الذي تَوَارى فيهِ عصرٌ بربريٌّ
مُخلّفاً وراءَهُ عصراً ذهبياً أكثرَ خصباً وجمالاً..؟!
حيثُ تصَدَّعَ العالمُ القديمُ ليقومَ معَ لِعَازَرَ
في لحظةِ انبعاثه، وقد التمعَ جبينُهُ بحيويَّةِ الشَّباب؟!..
أتتحسَّرُ على الزمن الذي كانتْ فيه أغانينا العاطفيّةُ القديمةُ
تُشَرِّعُ أجنحتَها الذهبية نحوَ عالمِها السّاحر
حين كانتْ روائعُنا واعتقاداتُنا كلُّها
تتَّشِحُ بالمعطف الأبيض لطهرها
حينَ كان كلُّ شيء يُبعثُ من جديد بعد أن يبسط المسيحُ راحتَهُ عليه،
حين كان قصرُ الأمير ومنزلُ الكاهن
يرسمان إشارةَ الصليب على الجبهة المتألقة
وكان يخرج من الجبل مستعيداً السّموات

حيث كولونبي وستراسبورغ ونوتردام وسان - ببير
تتهجَّدُ إلى الأعالي في كسائها الصخريّ
جاثمةً في خشوع إلى أناشيد الشعوب
وقد كانت تُرنِّمُ أُوشِعْنا في العُلا للعصور الجديدة
حين أصبح الزمن كلّ ما يقوله التاريخ
وحين كان القدّيسون العظماء المصلوبون على العاج
يفتحون أذرعتهم من دون دنسٍ وبطهارة الحليب
حين كانتِ الحياة شابة، وكان الموتُ رجاءً للحياة...؟!

***

لستُ - أيُّها المصلوبُ - من الذين تَستدرجُهم الصّلاةُ
إلى معابدِكَ الصامتة بخطواتٍ مرتعشة
لستُ من هؤلاء الذين يتسلّقون إلى جلجلتك
ويُقبِّلون قدميك الدّاميتين بخشوعِ قلبي
فانا أبقى واقفاً إزاءَ هياكلك المقدسة
حين يسجد المؤمنون حول القناطر السّود
هامسين تحت الريح باناشيد
مثلَ هبوب الشمال في مجموعة القصب باستسلام
أنا لا أؤمن أيها المصلوب بكلامك المقدّس،
فقد أتيتُ متاخراً إلى عالم قديم جداً
وعصرٌ بلا رجاء يَلِدُ عصراً بلا خِشْيَةٍ
قد أقفرتْ سماواتُنا من كواكبها
حيثُ تتنزَّهُ المصادفةُ الآنَ في حضن الظلال
ويتمرّغونَ في أوهامهم عن العوالم الكاذبة
وروحُ الأزمنة الماضية شاردةٌ في أنْقاضِهم
تُقْذَفُ إلى الهاوية الأبدية ملائكتُك المشوّهين
وتتخلخَلُ مساميرُ الجلجلة
تحت قبرك الإلهي، والأرضُ زُلزلت
ومجدك ميت أيها المصلوبُ، وقد تساقطت

جثتكَ الإلهية رماداً على صلباننا الأبنوسية.

***

إذن فإنني أستميحك أيها السيد بتقبيل الرماد
فانا ابن هذا العصر فاقد الإيمان
واسمحْ لي بالبكاء على هذه الأرض الباردة
التي وهبتَها الحياة بموتكَ والتي ستموتُ من دونكَ
فآهٍ، منْ سيعيد الحياة إليها الآن يا إلهي؟
أنتَ من أحييتها بدمكَ الطاهر
يا يسوعُ، من يستطيع أن يفعل ما فعلته بهذا العالم!؟
ومن سيعيد إلينا شبابنا نحن العجزة المولودين في الماضي!؟
ونحن أيضاً اليوم كحال العالم يوم ولادتك..
نحن ننتظر كذلك.. نحنُ أكثر ضياعاً..
أكثر ظلمة وبرودة مما فقدناهُ
ولعازرُ هذا الزمن مسجّى في قبره الفسيح
فاين المخلص إذن لبعث موتانا!؟
وأين إذن الشيخُ القديس بولس يعظُ الرومانيين
في حين كان الشعب كله معلقاً باسماله الطاهرة!؟
وأين نحن إذن من عِلّيَّة العشاء السري ومن سراديب أوائل المؤمنين!؟
ومن منا يسيرُ وهالة النور على جبينِهِ!؟
وعلى أقدام منْ ستسكبُ عطورُ المجدلية!؟
وفي أي مناخٍ يرتفع صوتٌ أكثر إنسانية!؟
من منا.. من منا سيصبح إلهاً!؟
فالأرض قد شاختْ وقد فسدَتْ أيضاً
هي ترتعش برأسٍ بائسٍ أيضاً
كما ارتعشت حين ظهرَ يوحنا في الصحراء
هاتفاً بكلامه المقدس
غير أن الأرض المحتضرة أحست بالمخاض لندائهِ
وتحركَ في أحشائها عالم جديد

إنَّ عهدنا كعهد كلوديوس[1] وطباريوس[2]
وقد غدا كلُّ شيء بالياً بفعل الزمن
وارتوى زحل من دماء أبنائه
لكن الإنسانية تعبت من توالد الآمال
وضرعها يتدلّى خاوياً لكثرة ما أرضعتْ
وهي تطلبُ راحتها في عقمها.

- 2 -

كان جاك رولا من أشهر فاسقي أيِّ مدينة في العالم
حيثُ الفجورُ أكثر رواجاً
أكثر قدماً وأكثر توالداً
أعني باريس - الأكثر والأعظم فجوراً
كان دائماً في الحانات
تحت الأضواء الخافتة لقناديلَ شاحبةٍ،
الولد الأكثر معصيةً وعربدةً
على موائد الميسر والولائم
هذا ليس رولا الذي كان يسوسُ حياتهُ
وإنما هي شهواته التي تركها تتفاقمُ،
وهي تنساب أمامه كقطيع تلهى عنه راعيه،
وهو يتطلع إلى أيامه كوسنانٍ ينظر إلى جريان الماء في الغدير،
اقتصرت حياةُ رولا على شهواتِهِ فعشّشتْ في جسده كنزلاءِ فندق سيطر عليهم السكر، وهم يتلهون تارةً بتخديش الجدران وتحطيم الأسرة،
مُتناوشين في الظلمة متهارشين كالأيائل والمصارعين،
ويتجمعون تارةً متعاطين الكؤوس متناشدين

---

(1) كلوديوس الأول (10ق.م — 54) إمبراطور روما (41 — 54)، وزوج ميسالين، وقد سمم من زوجه أقروبين والدة نيرون.

(2) طباريوس الأول (42ق.م — 37) إمبراطور روما (14 —37).

كسرب أطيارٍ دفعتها الرياح إلى شجيرة زاهرة في البيداء،
وكان والد رولا ـ وهو ساذج أبله ـ
قد ربى ولده تربية من سيرث ميراثاً كبيراً،
وقد تناسى أنه بدد هو نفسه أكثر من نصف ثروته.

***

قيل إنّ هِرقل الذي تعب من عمله الأبديّ
قد جلس ذات يوم في مفرق طريقين
تدعوه الفضيلة من أحدهما، وتراوده الملذات من الآخر،
فاتبع الفضيلة التي بدت له الأكثر جمالاً،
أما اليوم فلا أثر للجمال، لا في الخير ولا في الشر،
وليس لزمننا أن يقف وأن يشكك حائراً
بعد أن سبقته العصور واختطت لها طريقها الأكبر
فيما بين طريقين اندثرت معالمهما..

***

كان رولا في العشرين من عمره يقتفي خطوات آبائه،
ولا تستقبل أنظار الداخل إلى مدينة كبيرة
إلا مسالخها وجدرانها ومدافنها،
وهكذا من يتجه إلى المجتمع
يصطدم حين اقترابه بنفاياته، فالطهر والعفاف
محجوبان عن العيون، في حين أنَّ الرذيلة والابتذال
تتعانقان أمام عين الشمس،
ولا يرحب الناس بابن جلدتهم،
إذا هو تقدم نحوهم شاهراً السيف القاطع الذي
وهبته إياه السماء ليدافع به عن نفسه،
فلا يتركون مجالاً له إلا إذا غمس نصله في نهر الضلالة،
وكان جاك شجاعاً، صريحاً، رائع الجمال
وعادة يصنع من الحياة مثلاً
يسبب له الغثيان ـ سعيداً أم حزيناً

لم يصنع مثلها وقد حرست آلهتها
الجراءة والشهامة، وهما أختاهُ البكريان.
خصص رولا ثلاثة أكياس من الذهب لثلاث سنوات
ولم تعرف الأرض آدمياً مثله من مشرقها إلى مغربها
ينثر احتقاره على الشعوب وساداتها،
كان يسير وحيداً بنفس عارية في مساخر هذه الحياة
معربداً صاخباً يجر أذيال غروره،
ولم يجهل أحد أنه بدد كل ما يملكه في سنواته الثلاث،
بعجرفته البليدة، وكان في قصره يتباهى
اختيالاً كأنه يجر وراءه رِداءً ملكياً.
ولم يعد سراً على أحد،
أنه منذ ثلاث سنوات عاشها قد بدد كل شيء،
وصار الناس ينظرون إليه مبتسمين،
ولكنه كان يعلن لهم غالباً،
بأنه أعدَّ سلاحه حين لا يبقى بين يديه شيء.
كان نبيل القلب، ساذجاً كالأطفال،
طيباً كالإشفاق، وعظيماً كالأمل.
ما فكر قط بفاقته ولم يحسب للأيام حساباً
وكان يعتقد أنه مدرعٌ إزاءَ الحادثات والنوائب،
وستمرُّ الأيام رخيّة كما لو أنها ليلة صيف.

***

عندما تشرد الفرسُ الأصيلةُ الجموحُ في الصحراء
بعد ثلاثة أيام من السير، وهي تنتظر يوماً عاصفاً
يبلّل بماء السماء النخيلَ الملفع بالغبار،
الشمسُ مشتعلةٌ، وأشجارُ النخيل صامتة،
وقد تدلت أغصانها الطويلةُ تحت سمائها المحترقة،
تفتش الفرسُ عن الآبار التي أبعدتها ألسنةُ النيران،
والشمس قد يبَّست كلَّ شيء، وتلوحُ لها الآسادُ

منطرحةً على صخرةٍ عالية، وهي تعجّ بالأنين من الظما،
عندئذ تغرس الفرس منخريها الداميتين في الرمال،
لتمتصَّ الرمالُ الحارقة دماءها،
عندئذ تنطرح على الغبراء، وينطفئُ النورُ في عينيها،
وتدور الصحراء الشاحبة في عمرها
والأمواجُ الصامتة كفنها المتحرك.

***

لم تعلم هذه الفرسُ حين مرت بها القوافلُ
مصحوبةً بالجمّالين قربَ الهضبات،
أنّها باستسلامها لحُداة الجمال واقتفاءِ آثارِهم
نجتْ بحياتها ووجدت في بغداد الأسطبلاتِ الباردةَ،
ومعالفَ البرسيمِ النديّ الزّاهر،
وآباراً لا يصلُ النظرُ إلى غورها أبداً.

***

إذا كان الله قد جبلنا من الطينة نفسها
فلا ريب أنّه عجنَ من طينٍ غريب
وجفف تحت أشعة الشمس الحارقة
وقد صنع منا من يشبه العقابَ أو السنونو
فجاء إلى الحياة من دون أن يلوي عنقهُ أو جناحَهُ،
فما امتلك في هذه الدنيا سوى كلمة، الحرية

يتبع■

مختارات من الشّعر الألماني

مجموعة من الشعراء

ت: د. شاكر مطلق



عيونٌ في المدينةِ الكبرى

كورت توخولسكي

(1890 – 1935)

عندما تذهبُ إلى العملِ
باكراً في الصباحِ
عندما تقِفُ في محطةِ القطاراتِ
مع همومِكَ
عندما تُريكَ المدينةُ
في القِمْعِ البشَريِّ
ملايينَ الوجوهِ
ملساءَ كالاسفلتِ،
عينينِ غريبتينِ
نظرةً قصيرةً (عابرةً)
حاجبينِ، حدَقتينِ، جَفنينِ

... ماذا كان هذا؟
ربما هو حظُّ حياتِكَ
عبَرَ، تَبعثَرَ، ولا يعودُ.

تمشي طِوالَ حياتِكَ
فوقَ آلافِ الشوارعِ
تَرى في (تَجوالِكَ) فوقَ دربِكَ
أولئكَ الذينَ نسَوْكَ
عينٌ ترِفُّ
الرُّوحُ تَطِنُّ
لقد وجدتَ
لثوانٍ فقطْ
عينينِ غريبتينِ
نظرةً قصيرةً (عابرةً)
الحاجبينِ، الحدَقتينِ، الجفنينِ
ماذا كانَ هذا؟

لا أحدَ يعيدُ الزمنَ
(الذي) عبَرَ، تبَعثَرَ ولا يعودُ.

عليكَ، في (تَجوالِكَ) فوقَ دربِكَ
أنْ تجولَ المدنَ
(أن) ترى لفترةِ نبضةٍ واحدةٍ (فقط)
الآخرَ الغريبَ
(الذي) يمكنُ أنْ يكونَ عدواً
أنْ يكونَ صديقاً
أنْ يكونَ — في النِّضالِ — رفيقاً
ينظرُ صوْبَكَ ويمضي...

عينانِ غريبتانِ
نظرةٌ قصيرةٌ (عابرةٌ)
حاجبانِ، حدَقتانِ، جفنانِ
ماذا كانَ هذا؟
قطعةٌ من البشريّةِ الكبرى
عبرَتْ، تبعثرتْ ولا تعودُ...

ولد الشاعر «كورت توخولْسْكي» بتاريخ 1890/1/9 لأبٍ تاجر في برلين . درَس هناك وفي جامعة «جنيف ـ سويسرا» القانونَ ، وتخرج عام 1914 من جامعة (يينا) الألمانية . تمرَّن ـ لفترة قصيرة ـ في عمل البنوك المصرفي .

كان الشاعرُ من أهم الناقدين للمجتمع الألماني في القرن العشرين. نشر أعمالَه المختلفةَ تحت أسماءَ كثيرةٍ مستعارة ، وعمل في بعض المسارح وبخاصة «مسرح العالم» ومع حامل جائزة نوبل لاحقاً (كارل فون أوسْيِتْسكي ـ Carl v.Ossietzky)، الذي قضى نحبه في معسكرات الاعتقال النازية لاحقاً ، وكان هذا المسرح عدوانياً وجماهيرياً فترة جمهورية (فايْمار ـ Weimar) وأوضاعها القلقة والفوضوية أيضاً .

منذ العام 1924 عاش الشاعر غالباً في الخارج ، ولم يعد إلى ألمانيا إلاّ لفترات متقطعة قصيرة . استقر منذ العام 1920 في «السويد».

بعد وصول «نازية هتلر» إلى الحكم عام 1933 مَنعَ النازيون «مسرح العالم» وأحرقوا كتبَ الشاعر ، كما فعلوا مع غيره من الأدباء والرسامين ... الخ وأسقطوا عنه الجنسية الألمانية .

بتاريخ 21 /1935/12 ،وبعد مرضٍ مضْنٍ والعديدِ من العمليات الجراحية ، غادر الحياة طوعاً (انتحَر) في مدينة «هِنْدس ـ Hinds» في السويد .

الشعبُ

كريستيان مورغِنشتِرْن

(1871 ـ 1914)

آهٍ منكَ أيّها الشّعبُ
قليلُ الجُرأةِ
الذي لا يتخلّصُ من اليومِ
لأنكم تقصدونَ،
هكذا يكونُ الأمرُ
وهكذا كان الأمرُ سابقاً
وهكذا سيكون لاحقاً
طالما هناك بشرٌ يحيونَ.
آهٍ لو كنتُم طريدةَ أملٍ آخرَ
وتعلّمتم مرةً أخرى
النّظرَ إلى الكَشفِ
والسُّموَّ بالعقلِ والقلبِ
إلى أعلى الأهدافِ...

أمـلٌ

فريدريش شِلَرْ

(1759 _ 1805)

يتكلّمُ الناسُ ويَحلُمونَ كثيراً
عن أيامٍ قادمةٍ أفضلَ
يراهمُ المرءُ يَعْدونَ ويطاردونَ
هدفاً سعيداً ذهبيّاً
العالمُ سيغدو مُسِنّاً ومن جديدٍ يغدو فتيّاً
غيرَ أنّ الإنسانَ يأمُلُ دوماً بالأفضلِ.

الأملُ يُدخِلُه (الإنسانَ) في الحياةِ
يُرفرِفُ حولَ الصّبيِّ المَرِحِ
الشّابُ يغريه بريقُه السّحريُّ
(هذا البريق) الذي لن يُدفَنَ مع العجوزِ
المُختَتمِ مسيرةَ (الحياة) المُتعَبةِ في القبرِ
والذّي يزرعُ الأملَ حتى على القبرِ
ليس هو (الأمل) بالجنونِ الفارغِ المُجامِلِ
المُنتَجِ في عقلِ الأحمقِ
(لأنّه) يعلنُ عالياً عن ذاته في القلبِ،
وُلِدنا من أجلِ الأفضَلِ
وما يقولُه صوتُ الدّاخلِ
(لا يمكن له) أنْ يخدعَ الروحَ الآملةَ.

من مجموعة (قصائد 1789 _ 1805)

السّــرُ

فريدْريش شِلَرْ

لمْ تستطِعْ أنْ تقولَ لي كلمةً صغيرةً
الرُّقباءُ كثيرونَ، مُتيقّظونَ،
سَمحتُ لنفسي، خجولاً، أنْ أسالَ نظرتَكِ
وفهمتُ ماذا تقولين.
بهدوءٍ أدخلُ في هدوئكِ
يا خيمةَ شجرةِ الـ (بوخه) الجميلةِ الوارفةِ
خبّئي، في ردائكِ الأخضرِ
العاشقينَ عن عينِ العالَم.

من البعيد، بسرعةٍ مُربكةٍ
يعملُ اليومُ، كثيرُ الانشغالِ
ومن خلال صوتِ السرعةِ الجوفاءِ
أتعرَّفُ دقاتِ مطارق ثقيلةً.
الإنسانُ يصارع بجهدٍ السماءَ القاسيةَ
من أجل حظٍّ عاثرٍ
ولكنّ السعادة ينالُها من دون جهدٍ
(وهي) تتساقطُ من أحضان الآلهة.
الناسُ لا يَسمعون أبداً
كيف الحبُّ الوفيُّ يُسعِدنا بهدوءٍ
لا يستطيعونَ إلاّ أنْ يزرعوا الفرحَ
لأن الفرح لم يفرحْهم أبداً.
العالمُ لن يسمحَ بالسعادةِ أبداً
كطريدةٍ يُمسِكُ بها
عليكَ سرقتَها، أو نيْلَها قسراً

قبل أنْ يفاجئك سوءُ الحظّ.

بهدوءٍ، على أصابع رجليها، تاتي خلْسَةً
الهدوءُ يحبها والليلُ (كذلك)
تهربُ (منكَ) سريعاً
حيث أعينُ الخائنِ ترقُبُ
آهٍ، تلوَّ أيها النبعُ الوَديعُ
كتيّارٍ عريضٍ حولنا
هدّد بموجةٍ غاضبةٍ
ودافع عن هذا المقدس (حبّنا).



سِيلْسْ _ ماريا (مريم)

نيتشه

هنا جلستُ، منتظراً، منتظراً
ولكنْ لا شيءَ (أنتظرُ).
بعيداً عن الخيرِ والشّرِّ
قريباً، سأستمتِعُ بالنّورِ
وقريباً (سأستمتِعُ) بالظّلالِ
الكُلُّ مجرّدُ لعبةٍ (١)
بحرٌ كاملٌ، ظَهيرةٌ كاملةٌ،
زمنٌ كاملٌ، دونما زمن.

هناكَ، فُجاءةً، صديقةٌ
أصبحَ الواحدُ اثنينِ
عندها عَبَرَ بيَ «زرادشت»...

وحدةٌ

نيتشه

الغِربانُ تصرُخُ
وتطيرُ بضوضاءٍ نحو المدينةِ،
ستثلِجُ قريباً
طوبى، لمن لا يزالُ له الآن وطنٌ
الآنَ تَقفُ من دونَ حَراكٍ
تَنظرُ للوراءِ
آهٍ كم مضى (من الوقتِ) الآنَ؟
يا لكَ من أحمقٍ
تهربُ إلى العالمِ عندَ بَدْءِ الشّتاءِ (؟)
العالَمُ بوّابةٌ (تفضي)
إلى آلافِ الصّحارى الصامتةِ الباردةِ
مَن، مثْلُكَ، أضاعَ ما أضعتَ
من دون أن يتوقّفَ بأيِّ مكانٍ (؟)
ها أنتَ تقفُ الآنَ شاحباً
ملعوناً (محكوماً عليه) بالتَّجوالِ الشّتائيِّ
كالدُّخانِ
يبحثُ دوماً عن السماواتِ الباردةِ (.)
طِرْ أيها الطّائرُ وغنِّ
نشيدَكَ بلحنِ طيورِ الصّحراءِ
خبِّئْ، أيها الأحمقُ، قلبَكَ الدّامي
في الجليدِ و(في الإهانةِ).

الغِربانُ تصرُخُ
وتطيرُ بضوضاءٍ نحو المدينةِ،
ويلٌ، لمن لا وطنَ لهُ الآنَ.

أربعاء الرماد

(أوغُست فون بلاتن)

ألْقِ الحليَّ جانباً
أيّتها الأنثى، جميلةَ النّهدينِ.
النومُ والصلاةُ (الآنَ)
يتقاسَمان بقيّة اللّيلِ
دَعْ ذراعَكَ
الذي لا يزال يُمسكُ بالحبيبةِ،
يَهوي.

آهٍ (أيها) الفتى
لمْ يَعُدْ الحبُّ مُـلَئِماً
يَسْترِقُ الخطى!
وأنتِ أيتها القدَمُ المتارجحةُ
لم تعودي
تدخلينَ الرقصَ الجماعيَّ
حَسْب الإيقاعِ
ولا الجُرأةُ الوارفةُ
للكلماتِ الخافتاتِ
تُسامحُ (بعدَ الآن).

النواقيسُ تعلنُ انتصافَ الليلِ.
إنسحبي سريعاً أيتها القُبلُ عن الثغرِ
سويةً مع قَدحِ النّبيذِ.
قرارٌ حاسمٌ فقط، جريءٌ وقصيرٌ
يفصِلُ الجدَّ من اللّعبِ (بدءُ الصّيامِ).

هـواية لا إنسانيّة (*)

أوغوست فون فلارزليبين

(1874/1/ 19 – 1798/4/2)

تُعلّقونَ قلوبَكم بالكلابِ وبالقِططِ
بالورود، بالخيول، وبالببّغاواتِ
آهٍ (منكم)
تعرّفوا أوّلاً فرحَ الإنسانِ وآلامَهُ
وأنْ تكونوا بشَراً بين البشَرِ.

إنْ لمْ يكنْ الإنسانُ عندكم أكثرَ أهميّةً
منَ الكلابِ والقِططِ
ومن الورود، والخيول، والببّغاواتِ
فليَأخُذِ الشّيطانُ كلَّ كنوزكم
وليأخُذكمْ أنـتم فيما بعْدُ.

(*) من مجموعة «أناشيد غير سياسيّة»، من العام 1840.
النشيد الوطني الألماني بعنوان (نشيدُ الألمان)
كتبه الشاعر الألماني «هوفمان فون فالَرْزْ ليبن – Hoffmann von Fallersleben»
1874 / 4 / 9 – 1798 / 4 / 2 -
لا يزال هذا النشيد معتَمداً حتى اليوم، وكان يُنشَد المقطع الأول منه سابقاً، الذي يجعل ألمانيا فوق كل شيء، وأصبح الآن يقتصر على المقطع الأخير الذي يبدأ بـ (الوحدةُ والحقُّ والحريةُ).

نشيدُ الألمان

هوفمان فون فالّرزْ ليبن

أَلمانيا، ألمانيا فوقَ كلِّ شيءٍ
فوقَ كلِّ شيءٍ في العالَمِ
عندما تتعاضدُ بإخاءٍ، دوماً
للحمايةِ والتَّحدِّي،
من (نهر) الـ «ماسْ – Maas»،
حتى (نهر) «ميمِلْ – Memel»،
ومن (نهر) «إتْشْ ـ Etsch»،
حتى (نهر) «بِلْتْ – Belt»،
أَلمانيا، ألمانيا فوقَ كلِّ شيءٍ
فوقَ كلِّ شيءٍ في العالَمِ

●● ●● ●●

نساءٌ ألمانياتٌ، وفاءٌ ألمانيٌّ
نبيذٌ ألمانيٌّ، وغناءٌ ألمانيٌّ
عليهم أن يحافظوا في العالَمِ
على إيقاعِهِم القديمِ الجميلِ
(عليهم) أن يثيروا إعجابنا
بالعملِ النَّبيلِ، طِوالَ حياتِنا
نساءٌ ألمانياتٌ، وفاءٌ ألمانيٌّ
نبيذٌ ألمانيٌّ، وغناءٌ ألمانيٌّ.

●● ●● ●●

الوحدةُ والحقُّ والحريَّةُ
من أجلِ وطنِ الآباءِ الألمانيِّ.
بَعدَها دعونا جميعاً نتطلَّعُ إليه
بإخوَّةٍ في القلبِ واليَدِ
وحدةٌ وحقٌ وحريةٌ
همْ عربون السَّعادةِ
فَلْتزدَهرْ ببهاءِ هذه السعادةُ
ازدَهرْ يا وطنَ الآباءِ الألمانيِّ. ■

ظلال صوتية

سركيس كيراكوسيان

ت: د. نورا أريسيان



يعدّ سركيس كيراكوسيان من أهم شعراء المهجر في الأدب الأرمني المعاصر. له العديد من المؤلفات منها: (هذا جسدي)، بيروت، 2004 وغيرها. وهو محرر الصفحة الأدبية في جريدة "أزتاك" اللبنانية الأرمنية.

تغيير ذاتي

مذ رأيتك
عدت يافعاً
سلّمت قانون الدنيا إلى الريح
ولبست من جديد صدرية النور
وأغنية البلبل وغيمة السماء
حملت كتباً
حلماً ودفتراً

درساً جديداً وقنديلاً
نار حب أبدي بألوانه السبع
وعلقت اسمك على صدري
كي لا أضيع أبداً
في هذا العالم...
****

تفاحة

نبيذك أصلاً
مسكوب في الكاس
وينتظر
وأنا من أجلك
بعت شفتي بحب لهيب
كي أشتري
تفاحة الحياة
سرّ الخلود.
****

فقط

أزهرتِ من قلبي في أشواك الكلمة
كبلبل الحكاية الأزرق
وجعلت المستحيل ممكناً

أطعمتني
بفتات عادل لخبز الحب النضر
وأخذتِ بؤبؤي بقطرة عينك
فاكتملتُ من الألف الى الياء

معك فقط
مثلك تماماً
تغدو هذه الأغنيات
وليّة عهد طفولتي الجديدة.
****

هدية

أنا من أجلك أطفئ النهار
وأهديه لليل

وفجأة تغدو
أصابع النور
مضجعاً سماوياً يهز الأشواق
حيث يغفو عيد غدنا

أستكشف لهيب جسدي
ويزهر النعاس حمى المكان
ويكشف الظلام
ألحان الحب الأخيرة للقمح الذهبي
لحبيبتي.
****

ألوان الشوق

تنبت ذاكرتك في ذاكرتي نوراً
وتصطاد حركة المياه والهواء
وتقلق لون الشوق الأحمر
داخل مسام جلدي الملتهب بالحب
ويغدو حلمي أنا
جذوراً للغريزة

وأشجاراً للسماء

من زمن بعيد أعلنتك
وطناً
ورسمت وجهك
في كلماتي خطاً بخط
وزينت صمتك
بضياء ورجفتها رغباتي
وطبعت صوتك
على شفتي

والآن
أتهجاك
بارتياح
بكل كل ألوان الشوق
ورحيق الرجفة وشهواتها



انضممت إليك
أنا بحزني
غدوت أعجوبة قوة متوحدة
أنا بفرحتي
غدوت وحدة قوية لا تنفصل
ولاطفت وجه الفجر
في وجهك أنت
ولكني لم أستكمل بعد
وجهي

أعط وجهك

أعط الشفاه للذة
أعط الألوان لعيد الشهوات
كي أزين شراع النار
وماضي الكاهنة الآتية

لم يعد بالإمكان انتظار عيد الدم
ولا ردعه
أو السكوت عنه.
****

سوف أطبع كتابك

إلى شوغيك

سوف أطبع كتاباً
كي تعلمي أنني لن أتركك
سوف أطبع كتاباً
كي أعلم أنك لن تتركيني
وعندما يفتحونه
سيقولون مذهولين،
- كنا نعتقد أنه شخص آخر
وعندما يغلقونه
سيقولون مذهولين
- كنا نعتقد أنه.. لم نكن نعلم أنه..

سوف أطبعه
لأن عيونك
لأن يديك
لأن ابتسامتك
لأن حركاتك

لأنك لا تصدقين أنني
لأنني لا أصدق أنك
لأنني أحببتك دوماً
لكنك لم تعلمي كالنور
كالنور الذي نعبده عاشقين
أنك القصيدة المعجزة الوحيدة في حياتي
سوف أطبع
كتابك. ■



البغلة

آرتورو اوسلار بييتري(*)

ت: مروان حداد

كانت بغلة مسنّة شهباء، ذات رأس كبير جداً وأذن متهدلة؛ تمشي بخطوات بطيئة، متثاقلة، فتهتز مؤخرتها مع ذيلها مثل مركب؛ تتوقف فجأةً لتخفض رأسها، وتبدأ، بإحدى قوائمها، بإبعاد الأعشاب غير المفيدة. كانت أيضاً بقعاء، كأنها قد نسجت بخيوط متعددة الألوان، في أوقات متعاقبة، مع ندوب على كفلها وإحدى قوائمها.

الرِحال المستخدمة لامتطائها كانت بلون جلدها؛ هي بقايا قطع قديمة ومتسخة، جُمعت بأيدٍ هرمة ومُتعَبة. عند سيرها يسمع صرير المقعد، وهو وسادة معلقة بتراخٍ أسفل الذيل، كانَت فيما مضى سلحفاة إنكليزية عجوزاً متشققة. الأحزمة كبيرة أكثر مما هو ضروري، وتشبه أحزمة حيوانات النقل. وتحت الرحال، تبدو أطراف قماش صوفي سميك أصفر، يعبق بروائح كريهة.

انطلقت، بلا إرشاد من صاحبها، متخذة طريقها إلى الرابية، وهي ندبة من الأرض الحمراء وسط خضرة العشب وأشجار البن.

فوق أعلى المرتفع، توقفت بلا إيعاز من صاحبها. نزع اللجام من حول رقبتها؛ فشرعت تمضغ الأعشاب الترابية وهي تتأمل بتأنٍ كل ما حولها.

(*) Arturo Uslar Pietri (1906/5/16 – 2001/2/26) روائي وقاص فنزويلي. وصف الباحث والناقد الأدبي الفنزويلي «فيكتور برافو» أعماله بأنها «تمثل بعض المقترحات الجمالية الأكثر تماسكاً وجدّة بين فن القص الغني لأمريكا اللاتينية». وكتبت عنه صحيفة ABC إحدى أهم الصحف الإسبانية، إثر وفاته: «آرتورو أوسلار بييتري، الذي توفي في منزله بكاراكاس، هو المفكر الفنزويلي الأكثر أهمية في القرن العشرين». (المترجم).

كان متأكداً من أنه ليس هناك أحد. لم يكن يُسمع غير لهاث البغلة الثقيل وحفيف أوراق الشجر. أحياناً، لكنها أحيان قليلة، تصدح أغنية لعصفور أو نعيق غراب. لم يكن هناك أحد؛ لم يكن هناك أي صوت؛ ولا أي شكل إنساني على مدى النظر. وحده كان الامتداد الفسيح للشجر والعشب؛ والبغلة، وهو: السيد لوبيه بيبورينو.

بعد أن تيقن من تلك العزلة، وغاص فيها مثل الدخول في مياه عميقة، محاطاً، محروساً، محمياً بالأشجار، والمسافات التي تفصله عن أي إنسان؛ أطلق السيد لوبيه صرخته؛ صرخةً كانت بين الزعيق والغناء؛ انطلقت على امتداد تلك المساحات الخالية من البشر، من غير أن يعيقها شيء؛ إلى أن تلاشت رويداً رويداً. ابتسم السيد لوبيه لبيبورينو مرتاحاً وترجل عن البغلة.

وضع السيد لوبيه يده على رقبة البغلة واقترب منها بحذر. رفعت رأسها لدى إحساسها بيده. أمسك السيد لوبيه أذنها المتهدلة بيده الأخرى وبدأ يتحدث؛ تحدث بصوت هامس، مختنق، مرتعش.

ـ هذا لا يمكن أن يستمر. لا يمكن الاستمرار في تحمله. يجب الانتهاء من هذا الرجل. إنه طاغية. مستبد. جلاد. لص كبير.

أحس بقشعريرة بسبب ما قاله؛ استدار برأسه؛ لم يكن قد حصل أي جديد. كل شيء على ما هو عليه.

يجب أن يقال له إنه طاغية؛ السجون ممتلئة بالناس؛ السجناء يُعذَّبون، يُشنقون، يُربطون من خصاهم ويعلَّقون. لا يجوز الاستمرار في تحمله. كل يوم يعلّق أربعة، خمسة، عشرة رجال. كل يوم هناك المزيد من السجناء.

ومرة أخرى التفت برأسه؛ لم يتغير شيء؛ باستطاعته الاستمرار.

ـ أقول لكِ: أنا أكرهه. يجب الانتهاء من هذا الرجل. ليمت الطاغية! ليسقط الطاغية! أتسمعينني؟ ليمت الطاغية! ليمت! ليمت! ليمت! ليسقط! ليمت!

كان مواءً أكثر منه صوتاً. حشرجة لا تكاد تخرج. كان يغتسل بالعرق؛ لكنْ، في عينيه ضياء من الرضا والارتياح.

جفف عرقه، تنفس بعمق، عاد إلى امتطاء البغلة، وانطلق في طريق العودة. عاد وهو يصفر نشيداً فرحاً لقوات منتصرة.

* * *

عاد السيد لوبيه ليبورينو إلى المدينة، وانكفأ كما لو أنه يريد التخفّي. لا يريد أن يراه أحد، ولا أن يحس به أحد، ولا أن يتذكره أحد، لكنه كان يريد أن يرى وأن يعرف. الجميع يعرفون الكثير من الأمور ويرغبون في الحديث عنها، لكنْ هناك خطر بالغ في ذلك، كما في التعبير عن آرائهم بها.

عندما يلتقي ثلاثة أشخاص في إحدى الزوايا يمكن افتراض ما يتحدثون به؛ يتحدثون، بمنتهى الحذر، والرعب يملأ أرواحهم، عن الطغيان. لو اقترب أحد يصمتون، يغيّرون الحديث وحتى نبرته.

كان أحدهم يقول، كي يسمع شخص يمر بهم:

ـ وكيف هو الأمر مع القابلة؟

لكن ذلك الشخص كان يعلم أن ما كانوا يتحدثون به لم يكن هذا الذي سمعه؛ ما كانوا يتحدثون به قبل لحظات وما سيتابعون الحديث عنه بعد لحظات؛ هو عن الطاغية؛ كانوا يعلّقون حول موضوع السجين الأخير.

ـ الليلة الفائتة ألقوا القبض على الجنرال بورتانويلو.

كان من السهل تصوّر ما قد حدث. في منتصف الليل، عندما كان الجميع نياماً وغارقين في أحلامهم، سمعت ضربات عنيفة على بوابة بيت الجنرال بورتانويلو. صوت هادر ومهدِّد سأل في الداخل بغضب: «من هذا؟». لم يجب أحد؛ لكن الطرق استمر بإلحاح وفظاظة. جاء الجنرال بورتانويلو بنفسه وفتح الباب. ثلاثة رجال قصار، بقبعات عريضة وشوارب متدلية الأطراف، يشهرون مسدساتهم: «جئنا بحثاً عنك، أيها الجنرال، لإجراء تحقيق».

عندما مر ليبورينو بالقرب من تلك المجموعة، كان الحديث يدور بينهم حول هذا الموضوع وليس عن القابلة، لكنْ من الأفضل ألاّ يسمع؛ لأنه من ثم، ساعة التحقيق، سيسأل عن الذين كانوا هناك، وعن الذين اقتربوا منهم، وعن الذين سمعوهم ولم يذهبوا للإخبار عن ذلك للسلطات المختصة.

في مرات أخرى كان الأمر أكثر سوءاً. كانوا مجموعة من الأشخاص، تحت ظل شجرة في إحدى الساحات، أفلتت منهم كلمة مثل عصفور؛ تلك الكلمة التي طرقت مسامع ليبورينو مثل أجراس جنّاز كان من الأفضل ألاّ تُسمع على الإطلاق؛ ألاّ يعرف ما الذي تعنيه على الإطلاق؛ لكنّها كانت هي التي قالوها؛ الكلمة هي: مؤامرة. كان عليه أن يُقسم؛ وأن يجيب على أسئلة أناس لا يعرفهم. كان عليه أن

يخبّئ أسلحة؛ وأن يُخطط لاغتيال أحد الأشخاص. كان عليه أن يستولي على أحد المعسكرات. سُمعت أصوات طلقات. كل شيء أُحبط وبدأت الملاحقات. قوات الطاغية، وحدات شرطة الطاغية، جواسيس الطاغية، رجال التعذيب التابعون للطاغية، انخرطوا في العمل، يطاردون، ويعتقلون في المخابئ التي لا تخطر على بال كل الذين عرفوا شيئاً؛ كل الذين سمعوا تلك الكلمة؛ يقتادونهم إلى السجون القذرة والمظلمة والرهيبة، كي ينتزعوا منهم اعترافات عن طريق التعذيب، ويدقوا المسامير في أقدامهم المقيّدة بالأصفاد الثقيلة، ويلقوا بهم، مرضى ومنهكين، فوق الأرض الرطبة النتنة، لسنوات وسنوات وسنوات.

أحياناً يكون هناك وجه لصديق قديم، وجه يبتسم، طيب وإلى حد ما ساذج؛ صوت لشخص كان ليبورينو قد رآه منذ سنوات بعيدة، وسمعه آنذاك يتحدث حول أمور تافهة ومعتادة كحالة الطقس، ومحصول البن، ولعب الورق في النادي، وحبيبة بيدرو، أو زوجة خوان. لكن ذلك الصوت يتحدث الآن بطريقة مبهمة قليلاً:

ـ مرحبا لوبيه، ما هو رأيك؟

ما هو رأيه بماذا؟ بماذا كان يفكر؟ أن يفكر معنى ذلك أن يقول: «هذا أمر سيّئ»؛ «هذا لا يمكن أن يستمر هكذا»؛ «هذا لم يعد بالإمكان احتماله»؛ «هناك استياء كبير»؛ «جميع الناس يتحدثون»؛ «يتحدثون عن مؤامرة»؛ «سيحدث هنا شيء ما». وكان ذلك، بالضبط، ما يمكن لجاسوس أن يسمعه. ذلك الرجل نفسه الذي كان يتحدث معه يمكن أن يكون جاسوساً، أو يمكن أن يتحول إلى جاسوس، أو أنه قد تحول فعلاً إلى جاسوس، أو أنه في طريقه للتحول إلى جاسوس، حتى من غير أن يريد ذلك. يمكن أن يكرر لاحقاً خلال أحد أحاديثه، كي يعطي لأخباره صدقية أكبر: «لوبيه قال لي». ويمكن أن يسمعه أحد. ولوبيه كان هو: لوبيه ليبورينو، صاحب الأملاك. ما الذي سينفعه آنئذ التذرع بـ: «أنا لوبيه ليبورينو، حضراتكم تعرفونني، رب عائلة، رجل جاد ولا أهتم بالسياسة، لم أتدخل في السياسة طوال حياتي، لدي خوف منها؛ هذه هي العبارة: خوف من السياسة. أنا ليس لي رأي، لم يكن لي رأي على الإطلاق. هذا الذي يزعمون بأنني قلته هو افتراء، أنا لا أستطيع قول ذلك، أنا صديق لهذه الأوضاع. اللعنة على كل هؤلاء المتآمرين. يعيش الرئيس، الذي يحكم مائة عام، الذي ندعو الرب كي يحفظه حتى نهاية العصور».

عندئذٍ يشحب لونه ويقول للصديق: «أنا ليس لي رأي. أنت تعرف أنني لست سياسياً. لدي الكثير مما علي القيام به. نلتقي فيما بعد. وداعاً».

ويصبح ناجياً، هارباً، مرتاحاً، لكن فقط للحظات. كانوا مثل كلاب الصيد في الملاحقة، كانوا يصرون على المضايقات من أجل التوريط. لم يكونوا يكفّون عن المضايقات حتى يقول لهم شيئاً كافياً لاقتياده إلى السجن.

لا يفيد شيئاً أن يقول:

ـ أنت تعرف أنني لا أبدي أية آراء.

ـ حسن، لكن لا بد وأنك تفكر في شيء.

ـ أحاول ألاّ أفكر.

ـ لكنْ، في النهاية، لا يمكن أن تكون موافقاً على هذا الرعب.

ـ أي رعب؟

ـ هذا الذي يحصل. هؤلاء الظالمون، هذه السجون، هؤلاء اللصوص.

كان يشحب لونه ويرفع يديه إلى شفتيه:

ـ انتبه لما تقول. اسكت، يمكن أن يسمعونا. هذا تهوّر كبير. فضلاً عن أن هذا الأمر كان دائماً هكذا. دائماً. ليس هناك أي جديد. يجب اتخاذ الكثير من الحيطة. الكثير من الحذر. الفم المغلق لا تدخل فيه ذبابة. وداعاً.

ويستدير هارباً. أحياناً كان يتظاهر بأنه لا يرى الذين ينادونه، لا يسمع ما يتحدثون به، لا يفهم معنى الكلمات.

كان محدّثه يقول له:

ـ يجري التحضير لأمرٍ ما.

إنه لا يسمع.

ويلح محدّثه:

ـ يجري التحضير لأمرٍ ما. هل تفهم؟

عندئذٍ يلجأ إلى إجابة بلهاء:

ـ لقد حدثوني عن هذا الاستثمار، إنه المتعلق بالطحين، أليس كذلك؟، الأمر لا يعنيني.

ـ لا. ليس كذلك، كنت أتحدث عن الرجل.

ـ آه، عن الرجل.

ـ لقد سقط.

ـ أي رجل؟

كان يشعر بأنه يُنظر إليه بازدراء. لم يكن يجرؤ على قول كلمة واحدة، لم يكن يجرؤ على الاستماع. ومع ذلك، كان بودّه لو يقول أشياء كثيرة. كان متخماً، مشبَعاً، مثل زق ممتلئ بالماء، مثل قربة لم يعد بإمكانها استيعاب قطرة واحدة أخرى من ذلك السائل الكثيف الذي يغلي في داخلها ويفور.

ـ أنت لا تقول شيئاً على الإطلاق. ليبورينو.

كان هذا جيداً؛ أن يكون الجميع متفقين على أنه لا يقول شيئاً. لكن هذا كان الأسوأ؛ لأنهم كانوا يرون أنه لم يكن يقول غير أنه كان يفكر. أية أمور كانوا يظنون بأنه يفكر فيها. أية أمور كان أصدقاؤه يظنون بأنه يفكر فيها؛ وأية أمور كان يظن المخبرون بأنه يفكر فيها؛ يظنون بأنه يخفي أمراً ما؛ يظنون بأنه يتآمر؛ أن لديه أسلحة مخبّأة؛ أنه على صلة بالثوار؛ أنه يشارك في خطة لاغتيال الطاغية. وصل إلى درجة التفكير بما هو أسوأ عما يمكن أن يظنوا به حيال صمته؛ حيال كل ما يمكن أن يقوله.

لأن ما يمكن أن يقوله، لا يمكن أن يكون كذلك؛ إنه الأمر الأكثر تداولاً:

ـ هذا أمر في غاية السوء. لا يمكن أن يستمر الحال هكذا. لا يمكن الاحتمال أكثر من ذلك. يجب إسقاط هذا الرجل.

وقد يعلم أحد المخبرين بأن شخصاً ما قال ما هو أقل من هذا، فيُزج بأناس في السجون لسنوات وسنوات. لا يمكنهم الاتصال بأحد؛ مع الصراصير، بلا طبيب، بلا ملابس؛ ينامون فوق ألواح خشبية على الأرض.

السيد لوبيه ليبورينو أصبح طافحاً بتلك الكلمات التي وصلته ولم يدعها تخرج؛ كلمات تتضخم؛ كلمات تختمر؛ كلمات تمتلئ بالغازات المجنونة التي تتمدد وتتحرك وتتنقل داخله؛ تعذبه وتخنقه وتزعزع كيانه.

لو بإمكانه أن يصرخ عند أحد المفارق: «ليمت الطاغية». لو بإمكانه حتى الوثوق بأحد ليقول له بكل حرية ومن أعماقه: «علينا أن نُسقط هذا الرجل». لكنْ لم يكن بإمكانه أن يقول ذلك. كان المخبرون في كل مكان؛ والوشاة، والنمامون، والثرثارون، والجواسيس من كل الأصناف والمستويات.

إنه يتحمل ذلك كله، ويكابده بأقصى ما لديه من قدرة؛ اليد على الفم، الخطوات مسرعة، العين لا ترى؛ الكلمة الأكثر براءة يمكن أن تنفجر في الحال مثل أية مفرقعة، ممتلئة بأقصى المعاني والدلالات غير المتوقعة. تحية بسيطة، إشارة طبيعية معتادة يمكن أن تُفسَّر بصورة مرعبة. القول: «كيف الحال»؟ لأي شخص، في أية لحظة معتادة وعابرة، يمكن أن تفسَّر على أنها كلمة سر لعبارة رهيبة كالتالية: «ما هي التعليمات الأخيرة حول الخطة التي يجري التحضير لها لاغتيال الطاغية»؟

ليس بالإمكان التفوه بأية كلمة، أوالتلفظ بأية عبارة. ليس هناك صوت لا يمكن إعطاء تفسير له، ولا أية إشارة بريئة. الكلمات لا تقال، الدوافع كُبحت، الإشارات كُبلت، التحركات العنيفة سُحقت، الرغبات المقموعة تدوي في مسامعه.

كان عليه أن يبدو مريضاً أو ثملاً أو مجنوناً، ومن الأفضل أن يعود حالاً إلى البيت. أسرع الخطو مطرقاً إلى الأرض، وكأنه يسير في نومه.

لكنْ، هناك صوت حيّاه. لم يكن يريد أن يجيب. عاد الصوت إلى تحيته. رفع نظره. لم يستطع أن يصدّق. كان الأمر الأكثر سوءاً. إنه رئيس المخبرين. الجميع يقولون إنه رئيس المخبرين.

ـ ماذا هناك من جديد سيد لوبيه؟

أنفه طويل، عريض ومعقوف. وفكّه بارز مرتعش ومتدلّ، وأسنانه صفر مربّعة. تحت قبعته يظهر شعره الخشن الأشهب الذي يغطي بعضاً من وجهه ورقبته؛ يستند إلى حائط عند أحد المنعطفات وبرفقته رجلان لهما مظهر غير مريح. يرتدي ثياباً داكنة ومتسخة. يضع مسدساً بارزاً عند خصره. أذناه كبيرتان غزيرتا الشعر.

ـ ماذا هناك من جديد؟

ماذا يعني هذا؟ لماذا يسأله عن ذلك؟ وهو بالكاد يعرفه. إنه يعرفه بسبب شهرته. بسبب شهرته المرعبة. لا يعرف حتى ما إذا كان قد ذكره باسمه. إنه يخاف من ذلك الاسم بسبب ما يصفه به أعداؤه. بعضهم كان يطلق عليه تسمية الكولونيل، لكن فقط من قبيل السخرية.

ـ من جديد؟

ما هو هذا الجديد؟ الجديد هو ما لا يستطيع قوله. هو ما يعرف المخبر بأنه يعرفه. ما جاء يستقصي حوله من أجل أن يلقي القبض عليه.

ـ من جديد؟ لا شيء. ما الذي يمكن أن يكون هناك من جديد؟

لقد تحدث أكثر مما يجب. كان من الواضح أنه قال إن ما بإمكانه أن يتمناه من جديد، ليس بالإمكان الوصول إلى تحقيقه، لأن هذا يحول دونه المخبرون، لأن هذا خرّبه رجال الأمن، لأن هذا قضى عليه الطاغية.

كان هذا هو ما أفلت منه.

ـ وداعاً. وداعاً.

هذا ما قاله، وليس «إلى اللقاء». لا يمكن أن يكون «إلى اللقاء». واختفى في الحال. كان يقفز وهو يندفع باتجاه بيته.

لقد عاد كي يتكلم، لكنه وجد ابنيه يتجادلان بصوت مرتفع.

ـ أنت لا تعرف.

ـ بَلى أعرف.

ـ لا تعرف.

ـ الذي لا يعرف هو أنت. اسمع.. «إنها جمهورية اتحادية، انتخابية..».

ـ وماذا أيضاً؟ أرى أنك لا تعرف.

ـ هذا ... هذا ..

ـ نيابية، حيوان. أتسمع؟ جمهورية نيابية. هذا ما قاله الأستاذ.

وصرخ لوبيه مقاطعاً:

ـ ما هذا؟

كان ساخطاً. من هو هذا المعتوه الذي يدفع بأطفاله إلى الخطر بقول هذه الأمور؟

ـ ما هذا؟

الطفلان الخائفان بالكاد تجرّآا على القول:

ـ إنه درس المعلومات المدنية. إنه الدستور، بابا.

ـ أي دستور؟ من الذي قال مثل هذا الهذيان؟ لا شيء من هذا؛ لا تتحدثا إطلاقاً عن هذا. عديما الفهم. من هو هذا الأستاذ؟ ثرثار مجنون. أو أنه مخبر. أو محرِّض. «جمهورية نيابية». هكذا، بكل براءة، كي يرى ماذا سيقول الفتيان، بمَ سيعلّقون، بمَ سيكررون ما يسمعونه في بيوتهم.

تأتي زوجته من غرفة الطعام.

ـ عليك الانشغال بصورة أفضل بأولادك. إنهم يجعلونهم يقولون أشياء خطيرة.

ـ ما الذي حدث؟ لماذا تقولين هذا؟

ـ لأنني الشخص الوحيد الحريص على تفادي الخطر الذي نحن فيه. أنت لا تهتم. أنت طوال حياتك لم تهتم بشيء.

تنخرط المرأة في البكاء، وتنشج.

ـ كم أنت سيّئ. تلقي عليّ بكل هذه الأمور، بينما أنا أُعد لك مفاجأة بإحضار طاهية جديدة..

ينتفض لوبيه:

ـ طاهية جديدة. شخص جديد في البيت. شخص لا نعرفه، كي يسمع ويستعلم عن كل شيء، ويبلّغ عن كل شيء. أي تصرّف هذا. لابد من الانتباه، والسكوت؛ لابد أن يسكت الجميع؛ ألاّ يتفوه أحد بأية كلمة.

أحسّ بأنه لم يعد باستطاعته تحمّل المزيد. لم يعد لديه مجال لتحمّل هذا كله؛ لا بد له من أن يطلقه خارجه؛ يكاد ينفجر. كان الطفلان ينظران إليه برعب. والزوجة تتباكى.

قبل أن يدخل إلى غرفته صرخ:

ـ أنا ذاهب الآن حالاً إلى المزرعة. عليّ أن أذهب. أعدّوا لي أشيائي.

* * *

فور وصوله إلى مزرعته طلب أن يسرجوا له البغلة.

خرج. كان على عجلة من أمره أكثر من أية مرّة سابقة؛ أما البغلة فكانت تسير ببطء غير معتاد. حثها على الإسراع. رفعت البغلة أذنها المتهدلة، لكنها لم تسرع في سيرها.

ـ لا أعرف ما الذي يجري اليوم.

بينما هو يتقدم صعوداً على الطريق، بين الأشجار والأراضي المحصودة، كان يتلفت بلا انقطاع، باحثاً بنظره ومطمئناً إلى أن ليس هناك من يتبعه أو يقترب منه.

أخيراً وصل إلى الرابية، ترجل عن البغلة، أمسك بأذنها واقترب منها للتحدث. كان لديه الكثير مما يود أن يتحدث به؛ الأخبار تتسارع، والتعليقات، والمعلومات السرية، وآخر الأسماء المكتشفة للجواسيس، وآخر البيانات حول المؤامرة، والسجناء الثلاثة الجدد يوم أمس، والشخص الذي أُفرج عنه من السجن لتوّه وآثار التعذيب ظاهرة عليه؛ فضلاً عن السخط الغارق هو فيه؛ وتشوقه إلى الكلام بملء رئتيه عن كل ما يعانيه.

ما استطاع أن يقوله لم يصل إلى حدود الكلمات، بل كان شخيراً؛ لهاثاً؛ نحيباً؛ حشرجة.

ـ يسقط الطاغية. ليمت الطاغية. يسقط الطاغية. ليمت الطاغية. يسقط الطاغية. ليمت الطاغية. ليمت الطاغية.

كان مثل إيقاع كير، صريف منشار، صدى أجراس، ضربات مهراس.

في عين البغلة، شاهد رأسه الكبير جداً وجسماً صغيراً جداً، وفماً مستديراً داكناً مثل عين بغلة.

ـ يسقط الطاغية. ليمت الطاغية.

فرّج قليلاً عن نفسه. كانت أذنا البغلة كبيرتين، وشعرها الأشيب الخشن يتهدل مرتعشاً فوق رقبتها حتى فكها مثل قماش متسخ عتيق، وأسنانها الصفر الكبيرة تبرز كما لو أنها تهم بالكلام. كانت تبدو وكأنها مخلوق بشري. مخلوق بشري يختبئ داخل بغلة. مخلوق بشري متنكر، أو أنه قد تحوّل إلى بغلة. هذا الشعر الأشيب، هاتان الأذنان الطويلتان الشعراوان، هذا الفك. تذكّرَ أحداً يودّ لو أنه لا يتذكره.

قفز مسرعاً فوق ظهر البغلة، التي تحركت باتجاه العودة. سمع شخير البغلة التعبة من الإسراع. الأذنان الكبيرتان تتراقصان بتكاسل، وأغصان الأشجار تصطدم بوجهه، ولا يفعل شيئاً لتفاديها.

لدى وصوله إلى المزرعة كان هناك رجال أربعة بانتظاره، مع سيوف قديمة معقوفة معلقة على صدورهم بأحزمة حريرية متسخة. رئيس المخبرين وثلاثة من رجاله.

ـ ماذا أقدّم لكم؟ قال لهم وهو بالكاد قد ترجّل عن بغلته.

لم يكن لديه شك في أنه يشبه البغلة.

كان مهزوماً. وليس هناك من سينقذه.

ـ جئنا لاصطحابك لإجراء تحقيق، سيد لوبيه.

ـ لإجراء تحقيق، معي؟

ـ أجل معك.

ـ للتحقيق حول أي شيء؟

ـ لا أعلم. أنا أنفّذ الأوامر. سيقولون لك. علينا أن نذهب.

لقد عرف ما ينتظره. ليس لديهم ما يسألونه عنه. إنهم يقتادونه مباشرة إلى السجن. سيجردونه من ثيابه. سيلقون به في زنزانة. كل هذا أصبح يعرفه.

أحنى رأسه واقترب من الرجال مستسلماً منهكاً. لكنّه ذُعر مع التفاتته الأخيرة: لم تكن البغلة هناك.

كان على الرجال أن يسندوه مثلما يُسند من يوشك على السقوط. ■

قصتان

ارنست همنغواي

ت: شوكت يوسف



إرنست همنغواي (1899 ـ 1960)

أديب وصحفي أمريكي معروف عالمياً. شارك في الحرب العالمية الأولى. أقام في باريس بين عامي 1922 ـ 1928. شارك في الحرب الأهلية الإسبانية وفي الحرب العالمية الثانية كمراسل صحفي. عاش في كوبا من عام 1939 حتى عام 1960. من أهم أعماله:

- لمن تقرع الأجراس (1940).
- وداعاً أيها السلاح (1929).
- العجوز والبحر (1952).
- ثلوج كلمنجارو (1936)

الدكتور وزوجته

قَدِمَ (ديك بولتون) من المخيم الهندي ليقطع أخشاباً لوالد (نِك أدامز) ـ أحضر معه ابنه (إيدي) وهندياً آخر اسمه (بيللي تابيشو). أتوا جميعاً عبر الغابة ودخلوا من البوابة الخلفية. حمل إيدي منشاراً طويلاً تدلى من كتفه، وكان يتمايل مع وقع خطواته محدثاً صوتاً موسيقياً. وحمل بيللي كلابتين كبيرتين، أما ديك فتأبط ثلاث بلطات.

استدار ديك وأغلق البوابة خلفه. بينما نزل الآخران أمامه إلى شاطئ البحيرة؛ حيث كانت كتل الأخشاب مطمورة في الرمال.

كانت هذه الأخشاب قطعاً قد انفصلت عن السفينة «ماجيك» التي تقطر مجموعة كبيرة منها إلى الشاطئ، لتنقل من ثم إلى المنشرة.

تبعثرت القطع على الشاطئ. ولو لم ينتبه لها أحد لأتى بحارة «ماجيك» عاجلاً أو آجلاً بزورق، فتشوا عنها، وسحبوها إلى البحيرة بواسطة سلاسل معلقة على بكرات وشكلوا منها قافلة جديدة طافية. لكن ويمكن ألاَّ يأتي أحدٌ من السفينة لأخذ هذه الأخشاب، لأنَّ قيمتها قد لا تعادل الأجر الذي سيدفع للبحارة من أجل جمعها. وإذا لم يأت أحد من أجلها، فستبقى متروكة هكذا نصف مغمورة في الماء لتهترئ وتتعفن على الشاطئ.

عرف والد نِك أن هذا هو ما سيحدث بالضبط، لذا استأجر الهنود من المخيم لنشر هذه الأخشاب بالمناشر أولاً، ثم تقطيعها بالأوتاد والأسافين إلى قطع خشبية صغيرة من أجل استخدامها في مواقد الطبخ ووقوداً في مواقد التدفئة المفتوحة.

استدار ديك بولتون حول الكوخ ونزل إلى البحيرة.

كان ثمة أربع قطع كبيرة من خشب الزّان مطمورة بالرمل تقريباً. علق إيدي المنشار من أحد حامليه في فرع بقايا شجرة ووضع ديك البلطات الثلاث على العبّارة، كان ديك هجين اللون وعده كثيرون من الفلاحين المقيمين بجوار البحيرة

أبيض. كان كسولاً جداً، لكن حالما يبدأ بالعمل ينقلب إلى عاملٍ مجد. تناول من جيبه قطعة دخان، قضم منها مضغة وتكلم بالأجيبوي[1] مع إيديٍ وبيللي تابيشو.

غرزوا نهايات كلاباتهم المعقوفة في إحدى القطع لتخليصها من الرمل. ضغطوا على الحوامل بكل ثقلهم فتحركت الكتلة من مكانها. عندها استدار ديك نحو والد نك وقال:

ـ لا بأس يا دك.. إنها لقطعة كبيرة تلك التي سرقتها!

فأجابه الدكتور:

ـ لا تتكلم بهذه الطريقة يا ديك. إنها قطع طافية قذفتها المياه إلى الشاطئ. انتشل إيدي وبيللي تابيشو الكتلة من الرمال الرطبة ودحرجاها إلى الماء.

صرخ ديك بولتون: ـ ضعها في الماء تماماً.

فسأل الدكتور: ولِمَ ذلك؟

ـ يجب غسلها، تنظيفها من الرمل وإلاّ نزعنا المنشار.

أريد أن أنظر لأعرف لمن هي ـ قال ديك.

غسلت قطعة الخشب تماماً بماء البحيرة. وقف إيدي وبيللي تابيشو يتصببان عرقاً، مستندين كل على كلابته. جثا ديك على ركبتيه في الرمل، وراح يبحث عن العلامة التي يتركها قاطع الأخشاب في نهاية القطعة.

ـ إنها لـ (وايت وماكنالي). ـ قال ذلك بينما كان ينهض وينفض الرمل عن ركبتيه.

تضايق الدكتور من ذلك، فقال باقتضاب:

ـ لا داعي. من الأفضل ألاّ تنشرها إذن يا ديك.

عندها قال ديك: لا تزعل يا دك..! أنا لا يهمني من تسرق.

ليس شغلي ولا علاقة لي بذلك.

أجابه الدكتور وقد احمر وجهه:

ـ إذا كنت تظن أن هذه الأخشاب مسروقة فاتركها مكانها وعدْ بأدواتك إلى المخيم.

(1) الأجيبوي (Ojibway) إحدى لغات الهنود الحمر في شمال أمريكا.

ـ لماذا تسرعت يا دك.. ـ قال ديك ذلك وبصق بقايا مضغة التبغ على كتلة الخشب فانسابت على سطح الماء بشكل شفاف.

ثم أضاف:

ـ أنت تعرف أنها مسروقة كما أعرف، لكن لا فرق عندي في ذلك.

ـ حسناً! إن كنت تعتقد أنها مسروقة خذ عدَّتك وانقلع.

ـ إسمع يا دك..

ـ إذا ناديتني يا دك... مرة ثانية هشّمت أسنانك في الحال.

أوه! كلا لن تقدر يا دكك..

نظر دك بولتون إلى الدكتور. كان ديك رجلاً ضخم الجثة وعرف نفسه كم هو ضخم. أحبَّ دوماً أن يدخل في عراك مع الآخرين. لذا كان مسروراً جداً الآن. وقف إيدي وبيللي تابيشو مستندين كل على كلابته ومحملقين في الدكتور.

حكَّ الدكتور لحيته عند شفته السفلى. نظر إلى ديك بولتون ثم استدار وصعد الرابيه إلى الكوخ. استطاعوا أن يعرفوا من قفاه كم كان غاضباً. وظل الهنود يرقبونه وهو يصعد الرابية إلى أن وصل ودخل الكوخ.

تفوّه ديك بشيء ما بالأجيبوي. ضحك إيدي، لكن بيللي تابيشو بقي محتفظاً بجده، لقد غضب جداً خلال الملاسنة مع الدكتور، علماً أنه لا يفهم الإنكليزية. كان بديناً تكسو شاربه شعيرات قليلة متفرقة كرجل صيني. رفع الكلابتين على كتفه. تناول ديك البلطات الثلاث، أما إيدي فأخذ المنشار المعلق على الشجرة. مرَّ الثلاثة أمام الكوخ وخرجوا عبر البوابة الخلفية إلى الغابة. تابعوا سيرهم واختفوا داخل الغابة.

في الكوخ بينما كان الدكتور جالساً على سريره في غرفته، رأى مجموعة من الصحف الطبية ملقاة على الأرض بجوار الطاولة كانت في أغلفتها ولم تفتح بعد. أزعجه ذلك..

سألته زوجته من الغرفة المجاورة حيث كانت مستلقية والستائر مسدلة:

ـ ألن تعود للعمل يا عزيزي؟

ـ كلا.

ـ هل حدث شيء ما؟
ـ تخاصمت مع ديك بولتون.
ـ أوه.. آمل ألا تكون قد غضبت وتعكر مزاجك يا هنري.
ـ كلا ـ أجابها الدكتور.
ـ تذكر أنَّ من يملك نفسه عند الغضب أقوى ممن يستولي على مدينة. كانت عضواً في «جمعية العلوم المسيحية»، وفي غرفتها نصف المظلمة، كان يرقد على الطاولة بجانب السرير الإنجيل وكتاب «العلم والصحة» ومجلة «جمعية العلوم المسيحية» الفصلية.

لم يجب زوجها، كان جالساً في سريره ينظف بندقيته.
نزع المخزن المليء بالطلقات الصفراء الثقيلة ثمّ فرغه ثانية.
تبعثرت الطلقات على السرير.
ـ هنري!... تريثت قليلاً ثم صاحت ثانية هنري!
ـ نعم..
ـ هل قلت شيئاً أغضب بولتون؟
ـ كلا
ـ ماذا أزعجك إذاً يا عزيزي؟
ـ لا شيء مهم.
ـ أخبرني يا هنري. يجب ألاّ تُخفي عني شيئاً. ماذا حصل لك؟
ـ حسناً... لقد أنقذتُ زوجته من مرض ذات الرئة، وأعتقد أنه قد أضمر خلافاً ما ليتملص من دفع الدين.

سكتت الزوجة. نظف الدكتور بندقيته بعناية بقطعة قماش بالية. عبأ الطلقات ثانية في المخزن وجلس واضعاً البندقية على ركبتيه. كان مولعاً بها جداً. سمع صوت زوجته ثانية من الغرفة المظلمة:

ـ عزيزي.. لا أظن، لا أفكر مطلقاً أن أحداً يمكن أن يفعل شيئاً كهذا.
ـ نعم؟
نعم.. لا أصدق أن أحداً يمكن أن يفعل ذلك عن عمد.

نهض الدكتور ووضع البندقية في الزاوية خلف خزانة الملابس.

ـ هل أنت ذاهب خارج المنزل؟ سألته الزوجة.

ـ سأذهب في نزهة قصيرة.

ـ إذا صادفت نك في طريقك قل له إني بحاجة إليه.

خرج الدكتور إلى عتبة الدار. انغلق الباب وراءه بقوة. سمع تنهدات زوجته إثر إغلاق الباب.

ـ آسف ـ قالها عندما مرَّ أمام نافذتها المسدلة الستائر.

ـ لا بأس عليك يا عزيزي ـ أجابت الزوجة.

خرج من البوابة سائراً على قدميه على طول الطريق المؤدي إلى غابات الشوكران. كان الجو بارداً إلى حد ما في الغابة حتى في مثل هذا اليوم الحار. وجد نك جالساً مسنداً ظهره إلى جذع شجرة. كان يقرأ.

ـ اذهب لأمك فهي تريدك لأمر ما!

ـ أريد أن أذهب معك.

نظر والده إليه وقال:

ـ حسناً ـ تعال إذن. هاتِ الكتاب كي أضعه في جيبي.

قال نك:

ـ أعرف أين توجد سناجب سوداء يا بابا.

ـ حسناً دعنا نذهب إلى هناك.

قصة قصيرة جداً

ذات مساء حار في (بادوفا) نقلوه إلى السطح، من حيث استطاع تسريح نظره ورؤية المدينة من علٍ. في السماء كانت تطير خطاطيف المداخن. خيم الظلام بعد لأي وسطعت الأنوار. ذهب الآخرون جميعاً إلى الأسفل وأخذوا معهم الزجاجات. استطاع هو و(لوز) سماع أصواتهم في الأسفل على الشرفة. جلست لوز على طرف سريره وكانت طرية نديّة في حر الليل الخانق.

تقوم لوز منذ ثلاثة أشهر بالمناوبة الليلية. كانوا مسرورين أن تركوا لها ذلك. وهكذا أعدته بنفسها للعملية. عندما أعطوه مخدراً سعى جاهداً أن يبقى متماسكاً، ألا يفقد السيطرة على ذاته ويقول شيئاً ما لا داعي له أثناء الهذيان والثرثرة، حالما سمحوا له بالتحرك على العكازين صار يوزع مقياس الحرارة على الجرحى كي لا تضطر لوز للنهوض عن سريره. كان ثمة مرضى قليلون. علموا بكل شيء، لكنهم أحبوا جميعاً لوز. بطريق عودته عبر العنابر تصوّر لوز مستلقيةً في فراشه.

قبل أن يعود إلى الجبهة ذهبا معاً إلى الدومو[1] وصلّيا. ثمة كان هدوء وعتمة، ومصلّون آخرون كذلك. أرادا أن يعقدا قرانهما، لكن لم يبق وقت كاف لإعلان الزواج رسمياً، كما لم يكن لدى أي منهما شهادة ميلاد. أحسّا أنهما زوجان، لكن رغبا أن يعلم الجميع بذلك وأن يكون الأمر موثقاً تماماً.

كتبت له لوز رسائل كثيرة لم تصله إلا بعد الهدنة. استلمها جميعاً في الجبهة: خمس عشرة دفعة واحدة، رتّبها حسب التواريخ وقرأها على التوالي. حدثته في الرسائل عن ذكريات المستشفى، عن حبها القوي له، كيف أنه من المستحيل أن تستمر بدونه وكيف تفتقده وتتذكره في الليالي.

بعد الهدنة اتفقا أن يذهب هو إلى الوطن ويحصل على عمل كي يتمكنا من الزواج. أما لوز فلن تعود إلا عندما يستلم عملاً ويصير بإمكانه أن يستقبلها في نيويورك. كان مفهوماً أنّ عليه ألا يعمد إلى الالتقاء بأحدٍ من رفاقه أو بأي كان في الولايات المتحدة. فأهم شيء الحصول على عمل ومن ثم الزواج. في الطريق بين بادوفّا وميلان تخاصما، لأنها لم ترغب بالسفر مباشرة إلى الوطن. وفي محطة ميلان، عندما حان وقت الوداع، تعانقا، لكن لم يكن أمر الخصام قد انتهى. وكان أمراً مزعجاً له أن يفترقا على هذه الصورة.

في (جنوا) استقل المركب المتجه إلى أمريكا. أما لوز فسافرت إلى مدينة بوردونون[2]، إلى مستشفى افتتح حديثاً هناك. كان المكان موحشاً هنا والطقس ماطراً، وفي المدينة أقامت كتيبة متطوعين. أما قائد الكتيبة الذي أمضى الشتاء في

(1) الدومو (The Doumo): كلمة إيطالية تعني الكنيسة أو المعبد.

(2) بوردونون (Pordonone) مدينة صغيرة في إيطاليا.

هذه المدينة الصغيرة الموحلة فقد أقام علاقة حب مع لوز. لم تكن تعرف الشباب لإيطاليين قبلاً، فكتبت في النهاية رسالة إلى الولايات المتحدة تقول فيها إن حبهما لم يكن سوى هوى طفولة، قالت إنها آسفة لذلك وتعلم أنه قد يكون غير قادر لأن يفهمها، لكن قد يأتي يوم يسامحها ويقدر لها ذلك. أما الآن فتستعد وبشكلٍ لم يكن متوقعاً للزواج في الربيع. قالت في رسالتها إنها ما زالت تحبه كالسابق، لكن اتضح لها أن ذلك لم يكن سوى حب صبي وفتاة صغيرة، تتمنى له مستقبلاً عظيماً، تثق به وتعلم أن كل شيء يسير نحو الأفضل.

لم يتزوجها قائد الكتيبة في الربيع ولا بعد ذلك مطلقاً، ولم تستلم لوز من شيكاغو جواباً على رسالتها. بعد ذلك بمدة قصيرة أصيب هو بسيلان[1] إثر عدوى من بائعة تعمل في مخزن عام كان قد تنزه معها بسيارة أجرة في منتزه لنكولن.■



(1) السيلان أو التعقيبه (gonorrhea) مرض فطري يصيب الأعضاء التناسلية وينتقل بالعدوى.

لمّا كنتُ بشراً

خابيير مارياس(*)

ت: علي إبراهيم أشقر

«الناس نيام حتى إذا ماتوا استيقظوا». وهذا بالضبط ما يحدث لبطل هذه القصة الكابوسيّة، لمّا أطلّ من عالم ما وراء الموت وقد صار شبحاً بصره حديد. فصار يرى ما لم يكن يراه، ويسمع ما لم يكن يسمع، ويعلم ما لم يكن يعلم. أو صار يراه ويسمعه ويعلمه بوضوح شديد، وقد كان في الحياة غائماً مبهماً. فيرى الخيانة والجريمة الجنسية، الناعم منها والعنيف والمميت، حتى تتخذ معنى سياسياً واجتماعياً وأنطولوجياً باستمرار الجريمة من قبلُ ومن بعدُ.

لمّا كنتُ بشراً

لطالما تظاهرتُ بالإيمان بالأشباح، وتظاهرتُ بالإيمان بها بشكل احتفالي. وإذْ صرت الآن أحد الأشباح، فإنّي أفهم لِمَ مثّلتهم التقاليد متألمين يلحّون من أجل العودة إلى الأماكن التي عرفوها لمّا كانوا بشراً. والحقيقة أنّهم يعودون إليها، وقلّما يُلمحون، أو نُلمح. فالبيوت التي سكنّاها قد تغيّرت، وصارت مشغولة بساكنين لا

(*) روائي وقاص وناقد وأستاذ جامعي إسباني. ولد في مدريد عام 1951. تلقّى تربية ليبرالية علمانية سواء في البيت أم في المعهد الذي درس فيه. وكان له منذ يفاعته ولع بالأدب والسينما. بدأ الكتابة وهو في الثامنة عشرة من عمره. من مؤلفاته: قفا الزمن الأسود، كل الأرواح، قلب أبيض جداً، فكّر فيّ غداً في أثناء المعركة، بينما هنّ نائمات.. وقد أُخذت القصة من المجموعة التي سمّيت باسمها: لمّا كنت بشراً.

يعرفون شيئاً عن وجودنا الماضي فيها ولا يتصوّرونه؛ فهؤلاء الرجال والنساء يعتقدون على غرار الأطفال، أنّ العالم بدأ بولادتهم، ولا يسألون أنفسهم إنْ كان على الأرض التي يطؤونها مواطئُ قدم في أزمنة أخرى، أو خطا مسمومةٌ، أو كان بين الجدران التي تضمّهم آخرون سمعوا همساتٍ أو ضحكات؛ أو إن كان أحد ما قد قرأ بصوت عالٍ رسالة، أو ضغط على عنق أحبِّ الناس إليه. ولا يُعقل أن يبقى المكان في نظر الأحياء فيمّحي الزمان عندهم، أو أن المكان هو في الواقع مستودع الزمن، إلا أنّه صامت ولا يحكي شيئاً. لا يُعقل أن يكون الأمر كذلك بالنسبة للأحياء، لأنّ مَا يأتي بعده هو نقيضه، ونحن نفتقر من أجل ذلك إلى مِران؛ أي أنّ الزمن لا يمضي الآن، ولا يجري ولا يسيل، وإنّما يتأبّد بالتزامن ومع كل تفصيل. وإذا قلنا «الآن» فربّما يكون خدعة. والتفاصيل هي الأمر الثاني الأسوأ، لأن تمثيل ما نعيشه، وبمشقّة أثر فينا لمّا كنّا بشراً أحياء، يتجلّى الآن مع العنصر الرهيب بأنّ كلّ شيء له معنى ووزن: فالكلمات التي قِيلت بخفّة، والحركات الآليّة وأماسي الطفولة التي كنّا نراها مكدّسة، تصطفّ الآن فرادى واحدة إثر أخرى. ويبدو باطلاً جهدُ حياة كاملة في اكتساب روتين يسوّي بين الأيام وكذلك بين الليالي أيضاً، فيُستذكر كلّ يوم وكلّ ليلة بوضوح وفرادة مفرطتين، وبدرجة من واقعية لا تتلاءم وحالتنا التي لا تعرف الملموس. وكلّ شيء محدّد، وكل شيء مفرط، وإنه لعذاب تحمّل حدّ سيف التكرار، لأنّ اللعنة تكمن في تذكّر ذلك (كلّه)، تذكّر كلّ ساعة لكلّ يومٍ عشناه، دقائق الضجر والعمل والفرح، دقائق الدراسة والغمّ والذلّ والحلم ودقائق الانتظار أيضاً التي شكلت الجانب الأعظم.

لكنْ، إذْ سبق لي أن قلت إن ذلك هو الأمر الثاني الأسوأ، فإنّ هناك شيئاً أكثر إيلاماً. وإنّي لا أتذكّر الآن فقط ما رأيت وسمعت وعلمت لمّا كنت بشراً حيّاً، وإنّما أتذكّره بحذافيره، أي، متضمّناً ما لم أكن أراه حينئذ ولا أعلمه ولا أسمعه، وما لم يكن في متناول يدي، لكنّه كان يمسّ بي، أو يمسّ بمن كان يهمّني أمرهم أو ربّما من كان يتولّى تشكيلي. ويكتشف المرء ضخامة ما يحدس به حدساً كلّما تقدّم في الحياة، وكلّما ازداد رشداً حتى لا أقول كلما ازداد شيخوخة، لأنّي لم أبلغ فأكون شيخاً. وإن المرء لا يعرف سوى جزء مما يحدث، وإذا اعتقد أنه يستطيع أن يفسّر أو يحكي ما حدث له حتّى يوم معيّن فسوف يحتاج إلى مزيد من المعطيات، وسوف تنقصه معرفة مقاصد الآخرين وأسباب الدوافع، ينقصه ما هو مخفيّ: فنرى

أقرب الكائنات إلينا وكأنهم ممثّلون ينبثقون فجأة أمام ستارة مسرح من غير أن نعرف ماذا كانوا يعملون حتى الثانية السابقة على ظهورهم. وربّما مثّلوا مقنّعين بقناع عُطيل أو هاملت، وربّما كانوا يدخّنون منذ لحظة بين أطر المسرح سيجارة محالة مضى عهدها، وينظرون قلقين إلى ساعة خلعوها كيما يبدوا أشخاصاً آخرين. وتنقصنا أيضاً وقائع من لم نشهدهم والأحاديث التي لم نكن نسمعها، تلك التي كانت تُعقد من وراء ظهورنا وتتحدث عنّا أو تنتقدنا أو تحكم علينا وتدِيننا. والحياة رحيمة وحيوات الناس كلها كذلك، أو أنّ هذه هي القاعدة، لذلك نعدّ أشراراً من لايُغطّون، ولا يُخفون ولا يكذبون، والذين يحكون كلّ ما يعلمون ويسمعون، وكذلك كلّ ما يعملونه ويفكّرون فيه. نقول عنهم إنهم قساة. وحالة القسوة هي ما أجد نفسي فيه الآن.

أرى نفسي مثلاً، طفلاً على وشك أن أنام في سرير خلال ليال كثيرة في طفولة من غير مخاوف أو رفاهية، وباب حجرتي موارب كيما أرى الضّوء إلى أن يغلبني النوم فأغفو على أحاديث أبي وأمّي ومدعوّ ما للعشاء أو لتناول الحلوى. وهذا الأخير كان دائماً تقريباً الدكتور آرانث، وهو رجل لطيف كان يبتسم دائماً ويتكلّم من بين أسنانه، وكان من دواعي سروري أن يصل بالضبط قبل أن أنام فيدخل حجرتي ليرى كيف حالي، وهو امتياز يخوله الإشراف عليّ يوميّاً تقريباً. فيد الطبيب التي تهدّئ وتجسّ ما تحت المنامة، يدٌ دافئة فريدة تلمس كما لا تعرف يدٌ أخرى أن تلمس طوال حيواتنا، مع شعور الطفل الهلوع أنّ أيّ خلل أو خطر سوف تكتشفه وبذلك يوقف. إنّها اليد التي تُنقذ. وإذا عُلقت السمّاعة بالأذنين ولامست الصدر المنقبض لمسة صحيّة باردة، ووُضعت أيضاً في بعض الأحيان الملعقة الفضيّة الموروثة والمنقوش عليها أحرف أولى، مقلوبةً على اللسان بمقبضها الذي كان يبدو للحظة أنّه سينغرز في حلقنا لتفسح المجال للتنفيس عن النفس، تذكّرنا إثر الاحتكاك الأوّل أنّ آرانث هو من يمسك بها بيده المُطمْئِنة والثابتة والمسيطرة على أشياء معدنيّة، وأنّه لا يمكن أن يحدث شيء مادام هو يفحصنا بالتنصّت أو ينظر بواسطة المصباح المعلّق على جبينه. وأُصبح بعد زيارته السريعة وإلقائه نكتتين أو ثلاثاً – كانت أمّي تتحمّلها مستندة إلى شقّ الباب بينما كان يفحصني ويجعلني أضحك بسهولة ويرفّه عنها هي – أصبح أكثر هدوءاً أو أشرع في الإغفاء بينما كنت أسمع حديثهم في قاعة غير بعيدة، أو أسمع كيف يستمعون إلى المذياع هنيهة، أو يلعبون الورق قليلاً في وقت يكاد الوقت فيه لا يجري حتى يبدو ذلك كذباً لأنّه لم

يمضِ وقت طويل وإنْ كان أتيح وقت منذ ذلك الحين حتى الآن إلى أنْ أعيش وأموتَ. إنّي أسمع ضحكات من كانوا مايزالون شبّاناً، وإنْ كنت لا أستطيع أن أراهم كذلك حينئذ، على العكس ممّا أراه الآن: أبي الذي كان أقلّهم ضحكاً، هو رجل صموت وأنيق وفيه شيء من الكآبة الدائمة تتجلّى في عينيه، ربّما لأنّه كان جمهورياً خسر الحرب، وخسارة حرب خيضت مع المواطنين والجيران، هي شيء لا يمكن للمرء أن يقال منه. كان رجلاً طيّباً جداً وما كان ينتهرني أو ينتهر أمّي، وكان يمكث وقتاً طويلاً في البيت وهو يكتب مقالات للصحف ونقداً لكتب. وكان يوقّعها معظم الأحيان بأسماء مزوّرة، لأنّ ذلك كان خيراً له من استعماله اسمه. وإذْ كان متفرنساً فكان يقرأ روايات لكامو وسيمنون، وهذا أكثر ما أتذكّره. وكان آرّانث أكثر شباباً. كان رجلاً مِمزاحاً ذا كلام فيه خبث ومملوء بالابتكار والجمل الذكية. هذا النموذج من الرجال هو مَثَل الأطفال الأعلى لأنه يستطيع أن يلعب ألعاب خِفّة بورق اللعب ويسليهم بأشعار غير متوقّعة، ويحدّثهم عن كرة القدم — عن كوبا، ودي ستيفانو، بوشكاش وخينتو تلك الأيام — ويوحي إليهم بألعاب يغريهم بها ويوقظ مخيّلتهم، لأنّه لم يكن لديه في الواقع، وقتٌ كيما يمكث ليلاعبهم بحقّ. أمّا أمّي التي كانت حسنة الملبس دائماً على الرغم من خلوّ بيت من خسر الحرب من المال كما يفترض — وقد كان خالياً منه — فكانت أحسن ملبساً من والدي، لأن والدها، أي جدّي، كان مايزال حياً وكان يتولى أمر ثيابها. كانت ناعمة باسمة تنظر إلى زوجها أحياناً بألم، وتنظر إليّ دائماً بحماسة، ثم فقد كثير من هذه النظرات في وقت لاحق كلّما تقدّمت في العمر. أرى الآن كل ذلك لكنّي أراه رؤية كاملة. أرى بينما كنت أغرق في النوم، أن الضحكات في القاعة لم تكن ضحكات أبي قطّ، إنما كان دأبه ودأبه فقط، الاستماع إلى المذياع، وهي صورة محالة حتى عهد قريب، وهي الآن جدّ واضحة كالصور القديمة التي كانت، لمّا كنت حيّاً، آخذةً بالانضغاط والتبخر وتزداد كذلك ما ازددت حياة.

أرى الدكتور آرّانث وأمّي يخرجان بعض الليالي، وصرت أفهم الآن كثيراً من الإشارات إلى بطاقات دخول حفلات جيّدة. كنت أراها دائماً حينئذ أن بوّاب ملعب كرة أو ميدان مصارعة الثيران ـ وهي أماكن ما كنت أذهب إليها — قد قطعها، وما كنت أسأل حيالها أيّما سؤال. وفي ليال أُخَر ما كانت توجد بطاقات دخول، أو ماكان يحدث كلام حولها، أو كانت أيّاماً ماطرة لا تُغري بالقيام بنزهة ولا بالذهاب إلى حفلة مسائية، والآن أعلم أن أمي وآرّانث كانا يمضيان حينئذ إلى المخدع حينما يكونان قد اطمأنّا إلى أنّي قد نمت، بعد أن يكون هو لمس صدري أو معدتي

باليدين ذاتيهما اللتين كان يلمسها بهما تباعاً وقد صارتا غير دافئتين، وملحّتين إلحاحاً أكبر، يد الطبيب التي تهدّئ من الروع، وتستقصي وتقنع وتتطلّب، وبعد أن تقبّلني هي أيضاً على وجنتي أو جبيني بالشفتين نفسيهما اللتين ستقبّلان من ثمّ وتسكتان الكلام الحلو الصادر من بين الأسنان. وسواء إذا خرجا إلى المسرح أو إلى السينما أو قاعة الاحتفالات، أو عبرا إلى الغرفة المجاورة، فإن أبي كان يشغل المذياع وحيداً، بينما ينتظر كيلا يسمع شيئاً. لكنه كان يسمع أيضاً لأنه صار في نهاية المطاف واستواء الليالي الذي يحدث حينما تلحّ الليالي في التكرار — والروتين في استمتاع الطبيب مدى نصف ساعة أو ثلاثة أرباع الساعة (والأطبّاء هم دائماً على عجل)، يجد تسلية بما كان يسمعه. وكان الطبيب ينصرف من غير أن يودّعه. وما كانت أمّي تخرج من الحجرة؛ بل تظلّ هناك بانتظار أبي فترتدي قميصاً داخلياً، وتبدّل أغطية السرير؛ وهو ماكان يلقاها قطّ في خير تنّوراتها وجواربها. وأرى الآن الحديث الذي أقام هذه الحالة التي لم تكن في نظري حالة قاسية، وإنما هي حالة تبعث على الشفقة دامت طوال حياتي كلها. وكان للدكتور آرآنث في أثناء هذه المحادثة شارب رفيع بلغت أن أراه من ثمّ لدى أعضاء مجلس النواب حتى موت فرانكو، وليس لديهم فقط، وإنّما لدى العسكريين والكتّاب بالعدل وعمّال المصارف وأساتذة الجامعة والكتّاب ولدى كثير من الأطبّاء، لكن ليس لديه هو، فقد كان سبّاقاً في التخلّص منه. وكان أبي وأمّي يجلسان في غرفة المعيشة، أمّا أنا فلم أكن قد اكتسبت وعياً ولا ذاكرة أيضاً؛ أمّا هو فقد كانت عيناه في البداية غير مصدّقتين ثمّ مذعورتين خائفتين أكثر ممّا هما ذليلتان. وكان من بين الأشياء التي يقولها آرآنث:

ـ انظر. ليون، أنا أقدّم كثيراً من التقارير إلى الشرطة، وتقاريري موثوقة كلّها، ولم تخب قطّ. لقد تأخّرتُ كثيراً حتّى لقيتك، لكنّي أعلم جيداً ما قمتَ به في أثناء الحرب. لقد سئمتَ من إنذار الميليشيات كيما يقوموا بجولات. حتى لو لم يكن الأمر كذلك، فليس عليّ في حالتك أن أختلق كثيراً، يكفيني أن أبالغ. ولو قلت إنك أرسلتَ إلى خنادق الموت نصف سكان حيّنا، فلن يكون ذلك بعيداً عن الحقيقة كثيراً، ولكنتَ أرسلتني أنا نفسي لو استطعت إلى ذلك سبيلاً. لقد مضى على ذلك عشرة أعوام. لكنك ستعدم رمياً بالرصاص لو تقدّمت بقصّتي هذه، وليس لديّ سبب يدعوني للسكوت. وهكذا قلّ ما تشاء. إمّا أن تضيق شيئاً ما بشروطي، أولا تضيق بها بتاتاً، لا خيراً ولا شرّاً، ولا شيئاً وسطاً أيضاً.

ـ وما هي هذه الشروط؟

إنّي أرى الدكتور آرآنث يقوم بحركة من رأسه باتّجاه أمّي الصامتة — حركة جمّدتها ـ أمّي التي كان يعرفها منذ أيام الحرب وما قبلها، في ذلك الحيّ الذي فقد كثيراً من الجيران.

ـ آخذها ليلة، نعم، وليلة أخرى أيضاً إلى أن أسأم.

وقد سئم آرآنث كما نسأم جميعاً سأماً كاملاً إذا أتيح لنا هذا. سئم لمّا كنت في عمر ما كان فيه هذا الفعل الهام يندرج ضمن مفرداتي، وما كنت أتصوّر مضمونه أيضاً. على عكس ذلك كانت أمّي في عمر بدأت فيه بالذبول وعدم الضحك. أمّا أبي فقد أخذ بالازدهار، وصار يلبس ثياباً أفضل، وصار يوقّع المقالات والنقد باسمه — الذي لم يكن ليون ـ ويفقد شيئاً من الاضطراب في عينيه، ويخرج بعض الليالي مع بعض بطاقات حفلات جيّدة، في حين كانت أمّي تقبع في البيت وتلعب الورق منفردة وتستمع إلى الراديو أو تقنع بمشاهدة التلفاز بعد ذلك بقليل.

كلّ من ساورته الظنون حول ما وراء القبر أو حول دوام الوعي في ما بعد الموت ـ إن كنّا هكذا، أي وعياً ـ لم يدركوا الخطر، أو بالحريّ، الرعب، من تذكّر ذلك كله، حتّى تذكّر ما لم نكن نعرفه: فنعرفه كلّه، نعرف ما يمسّ بنا، أو ما كان وسْطنا أو قريباً منّا فقط. أرى بوضوح مطلق وجوهاً التقيتها مرة واحدة في الشارع، أرى رجلاً أعطيته صدقة من غير أن أنظر إلى وجهه، وامرأة لاحظتها وهي تستقلّ (المترو)، ثم أصبحت لا أتذكّر عنها شيئاً، أتذكّر ملامح ساعي بريد حمل إليّ برقيّة لا أهميّة لها، ووجه طفلة رأيتها على الشاطئ لما كنت صغيراً أيضاً. وتتكرّر الدقائق الطويلة التي قضيتها منتظراً في المطارات أو واقفاً في الصفّ في متحف أو ناظراً إلى الماء في شاطئ بعيد، أو قائماً بإعداد متاعي، ثم بفلشه، متذكراً أبعث الأوقات على الضجر، الأوقات التي لا تدخل في حسباننا واعتدنا أن نسمّيها الأوقات الميتة. أرى نفسي في مدن كنت فيها عرضاً منذ زمن بعيد، وقضيت فيها ساعات حرة ثم محوتها من ذاكرتي: أرى نفسي في هامبورغ أو في مانشستر، في باسيليا أو في أوستن، وفي مواقع ما كنت لأوجد فيها لو لم يحملني العمل إليها. أرى نفسي أيضاً في البندقية منذ فترة ما خلال رحلة العرس مع زوجتي لويسا، التي قضيت معها هذه الأعوام الأخيرة بهدوء وسرور، أرى نفسي فيها، أراها في حياتي الأحدث وإن صارت بعيدة. أعود من سفر وتنتظرني في المطار، ولم تتخلّف مرّة واحدة خلال زواجي عن المجيء إلى هنا لتستقبلني وإن يكن الغياب لم يدم سوى زوج من الأيام. وأكون تعباً

جداً حتّى ما كنت أملك القوى كيما أغيّر قنوات التلفاز المتماثلة في بلدانا كلها، بينما هي تعدّ شيئاً يسيراً للعشاء وترافقني بهيئة ضجرة لكنها صبورة، عالمةً أني لا أحتاج إلاّ إلى النوم العميق والراحة في الليل الوشيك كيما أستعيد قواي وأكون في اليوم التالي ما أنا دائماً: رجلاً نشيطاً وفكِهاً يتكلّم قليلاً من بين أسنانه، وذلك شكل مدروس في إبراز السخرية التي تُعجب بها النساء كلّهنّ، النساء اللاتي يحملن القهقهة في دمهنّ، ولا يستطعن تحاشي الضحك، وإن كنّ يبغضن صاحب النكتة إن كانت النكتة ظريفة، وكنت أذهب في مساء اليوم التالي، وقد استعدت قواي، لأرى ماريّا عشيقتي التي كانت أكثر ضحكاً لأنّ نكاتي معها لم تكن مستهلكة.

كنت حريصاً دائماً على ألا أشي بنفسي، وألا أُحرج أحداً، وأن أكون شفيقاً: فما كنت أرى ماريّا إلاّ في بيتها حتّى لا يستطيع أحد أن يلقاني معها في أيّما مكان فيسألني حينئذ، أو يكون قاسياً فيحكي عنّي في وقت لاحق، أو ببساطة، ينتظر أن يُكشف أمري. كان بيتها قريباً، وكنت أسلك معظم الأماسي، وليس كلّها، الطريق ذاته إلى بيتي، وكنت أفترض أنّي تأخّرت نصف ساعة أو ثلاثة أرباع الساعة، وأحياناً أكثر قليلاً، وأحياناً أخرى كنت أتسلّى بالنظر من نافذتها، ونافذة الحبيبة لها جاذبية ليست لنافذة بيتنا أبداً. ولم أرتكب خطأً قط، لأنّ الخطأ في هذه المسائل شكلٌ من عدم الاحترام، بل أسوأ من ذلك، هو شرور. ذات مرّة التقيت ماريّا بينما كنت أسير مع لويسا داخل سينما مزدحمة ليلة عرض فيلم أول مرة، فاستغلّت عشيقتي الضوضاء لتقترب منّا وتمسك بيدي للحظة لما مرّت من غير أن تنظر إلى جهتي، واحتكّت بي بفخذها التي أعرفها جيّداً وداعبت يدي. أمّا لويسا فلم تستطع أن ترى ذلك، ولا أن تدركه ولا أن تشتبه أدنى شبهة بذلك الاحتكاك الخفيف والعارض والسرّي، لكنّي صمّمت على الرغم من ذلك، على ألاّ أرى ماريا خلال أسابيع. لكنّها هتفت لي ذات مساء إلى البيت بعد تلك الأسابيع وعدم ردّي على هاتفها في مكتبي. ولحسن الحظّ لم تكن زوجتي موجودة.

ـ ماذا حدث؟ ـ قالت لي

ـ يجب ألا تهتفي إليّ مطلقاً إلى هنا. أنت تعلمين ذلك.

ـ ماكنت لأهتف إليك إلى هنا لو رددت عليّ في المكتب. لقد انتظرت خمسة عشر يوماً — قالت.

أجبتها حينئذ باذلاً جهداً كيما استردّ الغضب الذي كنت أحسستُ به منذ خمسة عشر يوماً.

- ولن أردّ عليك مطلقاً إذا لمستني بوجود لويسا أمامي. فلا يخطر ذلك ببالك.
فالتزمتِ الصمت.

يكاد ينسى كلّ شيء في الحياة، وكلُّ شيء يُستذكر في الموت، أو في هذه الحالة من القسوة الكامنة في أن تصبح شبحاً. لكني نسيت الأشياء كلّها في الحياة، ورأيتها مرّة أخرى يوماً بعد آخر بهذا الشكل الذي يؤجّل فيه كلّ شيء من غير نهاية، حتى صرنا نعتقد خلال قليل أو بشكل دائم، أنه سيأتي يوم يكون فيه ممكناً إيقاف ما يحدث ويجري ويسيل اليومَ وأمس، أو ما هو آخذ بالتحوّل بشكل غير محسوس إلى روتين آخر يساوي، على طريقته، بين أيامنا وليالينا، حتى لا يمكن تصوّر هذه الأيام في نهاية الأمر من غير أيّ عنصر من العناصر التي استقرّت فيها، ولا مناص للأيام والليالي من أن تكون متطابقة مع بعضها بعضاً على الأقلّ كيلا يكون رفض ولا تضحية من الذين أرادوها أو من الذين تحمّلوها. وكلّ شيء يستذكر الآن، ولذلك استذكر موتي تمام التذكّر، أي، أذكر ما عرفته عن موتي لما وقع، موتي الذي كان شيئاً زهيداً أو كان لا شيء إذا قارنته بكلّ ما أعرفه الآن، وإلى حدّ التكرار.

عدت من سفر كان أكثر الأسفار إرهاقاً، ولم تتخلّف لويسا، فقد كانت في انتظاري. لم نتكلم كثيراً في العربة، ولا لمّا كنت أفرغ حقيبتي أيضاً بشكل آليّ، ولا لمّا كنت أنظر إلى البريد المتراكم فوق بعضه بعضاً وأستمع إلى الاتصالات الهاتفية محفوظةً في المجيب الآلي حتى عودتي. ولقد ذعرت لمّا سمعت أحد الاتصالات لأنّي تعرّفت فيه فوراً إلى صوت ماريّا التي ذكرت اسمي مرة واحدة، وهذا ما جعل ذعري يتضاءل في الحال. فصوت امرأة تذكر اسمي ثم ينقطع الصوت لا يعني شيئاً، ولم يكن لدى لويسا سبب للقلق إنْ كانت سمعته. استلقيت على السرير إزاء التلفاز ونظرت إلى البرامج، وجلبت لي لويسا طعاماً بارداً ولفائف بيض اشترتها من محل السمانة، فلربّما لم يكن لديها رغبة أو وقت لتصنع (تورتا). كان الوقت مازال باكراً، لكنّها أطفأت ضوء الحجرة لتدعوني إلى النوم؛ وهكذا أخذني النعاس وهدأت مع ذكرى غامضة من مداعباتها باليد التي تهدّئ، وإن كانت تلمس الصدر بشرود وربّما بنفاد صبر، ثم خرجت من المخدع ونمت والصور تعرض في التلفاز، وجاءت لحظة تخلّيت فيها عن تغيير الأقنية.

لا أدري كم مضى من الوقت، أو إنّي أكذب لأنّي أعرف الآن ذلك بدقّة. إنّها: ثلاث وسبعون دقيقة من النوم العميق والأحلام التي كانت ماتزال تقع في الخارج،

من حيث عدت مرة أخرى سالماً. حينئذ استيقظت ورأيت الضوء الأزرق في التلفاز الشغّال، ضوءه الذي كان ينير قدمي السرير أكثر من إضاءته أية صورة من صوره، لأنّه لم يتح لي الوقت لرؤيتها، إلاّ أني أرى ورأيت شيئاً أسود ينهال فوق جبهتي، شيئاً ثقيلاً بارداً بلا شك كالسمّاعة الطبيّة، لكنّه لم يكن صحيّاً بل عنيفاً. سقط مرّة واحدة ثم ارتفع من جديد. وفكّرت خلال عِشْر الثانية قبل أن يهوي مرّة أخرى ملوّثاً بالدم، أنّ لويسا تقتلني بسبب ذلك الاتصال الهاتفي الذي ذكر اسمي فقط ثم انقطع، ولربّما حكى ذلك الاتّصال أشياء كثيرة محتها هي بعد أن سمعتها، مفسحة المجال لكي أسمع بعد عودتي بدايته فقط، وفقط الإعلان عمّا كان يقتلني. هوى الشيء الأسود من جديد وكان قاتلاً هذه المرّة. وجعلني وعيي الأخير بالحياة لا أبدي مقاومة، ولا أحاول إيقافه لأنّه ما كان بالإمكان إيقافه، أو ربّما كان بالإمكان إيقافه، لأنّه لم يبدُ لي موتاً ردياً أن أموت بيدي الشخص الذي كنت عشت معه بهدوء وسرور من غير أن نؤذي بعضنا بعضاً إلى أن فعلنا الآن. الكلمة صعبة وتميل إلى الالتباس، لكنّي ربّما توصّلت إلى الشعور بأنّ تلك الميتة كانت ميتة عادلة.

أرى ذلك الآن، وأراه رؤية كاملة مع ما بعد وما قبل، وإن يكن الـ (مابعدُ) لا يخصّني بالمعنى الدقيق، فلا يبدو بسبب ذلك مؤلماً جداً. لكن نعم، كان (الما قبلُ) كذلك، أو كان كذلك إنكار ما لمحته أو هممت بالتفكير فيه بين سقوط الشيء الأسود أو صعوده، وسقوطه مرّة أخرى فقضى عليّ. أرى لويسا الآن تكلّم رجلاً لا أعرفه وله شارب كشارب الدكتور آرآنث في عهده، وإن لم يكن رفيعاً، وإنما هو ناعم وكثيف مع بعض الشعرات البيض فيه. إنه رجل في أواسط العمر أو في مثل ما لي من العمر، أو عمر لويسا، وإنْ رأيته دائماً على أنه شابّ بالطريقة ذاتها التي أستطيع أن أرى فيها أبوي وآرآنث كما هم. إنهما مجتمعان في قاعة بيت لا أعرفه أيضاً، هو بيته، وهو مكان سيّء الترتيب، ومملوء بالكتب والألواحات الفنية والتزيينية. إنه بيت مفرط الترف. واسم الرجل مانولو ريّنا ولديه من المال ما يكفيه حتى لا يلوّث يديه بالعمل قط. كانا يتكلّمان همساً وهما جالسان على صوفا. وكان الوقت مساءً، وكنت في هذه اللحظات في زيارة ماريّا منذ أسبوعين فائتين، أسبوعين قبل قتلي عند عودتي من سفر. ولم يكن هذا السفر قد بدأ بعد لما كانا يقومان بالتحضيرات، وصارت الهمسات الآن واضحة مع درجة من الواقعية لا صلة لها بحالتي التي لا تعرف الملموس فقط؛ بل لا صلة لها بالحياة ذاتها. فليس فيها شيء

محدّد قطّ، ولا شيء يتنفس فيها كثيراً. لكنّ هناك لحظةً كانت لويسا ترفع فيها صوتها كما يرفعه المرء دفاعاً عن نفسه أو دفاعاً عن أحد ما. وما قالته هو هذا:

ـ لكنّه تصرّف معي دائماً بشكل حسن. فليس لديّ شيء ألومه عليه. وبذلك يكون الأمر صعباً جداً.

فيجيب مانولو ريّنا وهو يسحب الكلمات سحباً:

ـ لن يكون الأمر أسهل ولن تكون كلفته أقلّ إذا جعل الحياة عليك مستحيلة. إنّ ما كان يقوم به المرء لا أهمية له عند قتله، إذْ يظهر دائماً فعل مفرط في كل سلوك.

أرى لويسا ترفع إبهامها إلى فمها وتشرع في قضمه قليلاً، حركة رأيتها تقوم بها أحياناً كثيرة حينما تتردّد، أو بالحريّ قبل أن تقرر شيئاً. إنها حركة تافهة، حركة دامية قد تظهر أيضاً وسط محادثة لا نشهدها وتجري من وراء ظهرنا وتذكر اسمنا أو تنتقدنا أو حتّى تدافع عنّا أو تحاكمنا وتحكم علينا بالموت.

ـ إذاً، اقتله أنت، ولا تجعلني أرتكب هذا الفعل الشنيع.

أرى الآن أيضاً أنّ من قبض الشيء الأسود قرب التلفاز الشغّال لم تكن لويسا ولا مانولو ريّنا ذا الاسم الفلكلوري أيضاً، وإنّما أحدٌ ما متعاقد معه ومأجور كيما يجعله يهوي مرّتين على جبهتي، والكلمة هي sicario[1] قاتل مأجور، وفي الحرب استخدم كثير من عناصر المليشيات لهذا الغرض. قاتلي المأجور ضرب مرّتين، ضرب من غير تأثّر؛ ولم يبدُ لي هذا الموت عادلاً ولا ملائماً ولا رحيماً من ثمّ، كما هي الحياة عادة، وكما كانت حياتي. وكان الشيء الأسود شاكوشاً ذا مقبض خشبي ورأس حديدي، شاكوشاً مبتذلاً ومألوفاً. إنه شاكوش في بيتي وأنا أعرفه.

مرّ وقت طويل جداً على ذلك المكان حيث الزمن يجري ويسيل، حتّى لم يبقَ أحدٌ ممن عرفته أو تعاملت معه أو قاسيت منه أو أحببته، وأفترض أنّ كلاً منهم سيعود من غير أن يلمح إلى هذا المكان؛ حيث تتراكم منسيّةً الأزمنة، ولا يرى هناك غير غرباء ورجال ونساء جدد يؤمنون كما الأطفال أن العالم بدأ بولادتهم، وفي نظرهم لا معنى لسؤال النفس عن وجودنا السابق والبائد. وستتذكر لويسا الآن وتعلم كل ما لم تعرفه في الحياة ولا في موتي. وأنا لا أستطيع الكلام الآن عن ليال وأيام. وكل شيء سوّي من غير حاجة إلى بذل جهد ولا إلى روتين. أيام وليال أستطيع القول عنها إني عرفت فيها بشكل خاص هدوءاً وسروراً: لما كنت حيّاً منذ زمن بعيد، هناك حيث مازال يوجد زمن. ■

---

(1) Sicarius باللاتينية، من sica أي خنجر، وصارت اصطلاحاً يطلق على هذا الضرب من الجرائم ــ المترجم

تدريبات فنية على الرماية بالسلاح الآلي

يوليا كوكوشكا(*)

ت: د. عمر ألتنجي



هس ـ س... هدوء!

على أصابع قدميّ، مثل راقصة باليه ترفرف على خشبة المسرح، أحاول اجتياز الشارع الشتائي النائم، برشاقة، وأنا أحمل بحرص البندقية المخفية في جوف معطفي الفرو. رأس سبطانة البندقية المغطى بالجليد يبرز من الأعلى مثل منظار غواصة، وينغزني من خلف أذني اليمنى بشكل مزعج. أما أخمصها الثقيل فيخبط ركبتي من تحت ذيل المعطف. لكنني سأتحمل بجلد جميع العذابات لأن عطشي للثأر الدموي فاق الحد.

مازالت الساعة السادسة صباحاً، والدنيا من حولي أكثر قتامة من مقلاة جهنمية مضغوطة ليلاً بغطاء. اللعنة! يبدو لي أنني أسمع وقع خطوات شخص ما. فمَن

(*) تعيش يوليا كوكوشكا في مدينة سفيردلوفسك الروسية، وهي من مواليد 1954. مهنتها كتابة السيناريو السينمائي، لكنها تفضل الكتابة الأدبية.

يكون أثقل بالنسبة لي مِن شاهدٍ متطفل! وفي لمح البصر شغّلت سرعتي الكاملة وأنهيت بقية الطريق في ثلاث وَثَبات رائعة.

هذه هي العمارة غير مكتملة البناء – غاية زيارتي المقدسة. أتسلل أخيراً إلى الداخل وأحس بالأمان. مرحباً بكِ، يا مهجورة، يا غير مزرّقة، يا قلعتي! أُسوّي كتفيّ، تصبح مشيتي رزينة، أصعد السلالم الخاوية، وأستلّ من تحت معطفي الفرو حملي الثمين. بضع حركات دقيقة مضبوطة سبق أن تدربت عليها ـ والسلاح ملقّم. أضعه على قاعدة النافذة وأجلس القرفصاء، وأسدد نحو المدخل الرابع للمبنى المقابل.

فارقني الخوف نهائياً، ولا يجيش فيّ الآن سوى قلة الصبر. آه، كم توجّب عليّ الانتظار، طوال جميع قماطات الأطفال الرضّع، وجميع عربات الصغار، ودور الحضانة، وأرتال المدرسة، آه. هاتان هما الساعتان الأخيرتان. هذه هي الخاتمة! الصفحة الأخيرة ستفتح باب مدخلهم، وستخرج الفتاة من المدخل مثلما ستخرج من السطور الأخيرة. وسأرى صورة وداعها على شُعيرة السلاح: الصديقة الناجحة لسنوات فتوتي، هدفي الحي ذو الرقم «10» على القلب المفعم بالغدر. حينها سأقوم بحركة رشيقة بإصبعي السبابة، والفتاة ستحرر العالم من وجودها... ساعتان! تبدوان لي أطول من حياتي كلها. أنقر بأصابعي على قاعدة النافذة ألحان شؤم، أنطّ على رجلين متجمدتين خَدِرتين، أدخن ثم أضع أعقاب السجائر في العلبة نفسها بعناية. بسرعة، يا إلهي، هيا بسرعة! يكفيها تزيين وجهها، لن يفيدها هذا الآن في شيء... على أية حال، لا بأس: إنها اللوحة الأخيرة...

إنها تُبكّل الزر الأخير، ثم تمسك حقيبتها التي ستسقط منها بعد دقيقة على الثلج الملطخ بالدم، وتضع فيها مطرباناً لشراء قشدة رائبة، متصورة أنني سأسمح لها بزيارة مخزن الأغذية. إنها ستخرج لمواجهة موتها المشين...

* * *

هي وأنا ـ رسمان متشابهان من ألبوم الأطفال «لوّن بنفسك». الفرق بيننا أن فناناً لوّنها، أما أنا فلطّخني فتى ذو مورثات شقية. الفنان أقرضها هالة نورانية من خصل الشعر الشقراء المنصّلة بالبيروكسيد، فيظن الجميع أنها شقراء بطبيعتها. إنه لم يبخل بأرقّ الألوان لأجل وجهها الكامل الذي يقطر على المحيطين بالحب والعطف. أما ما يتعلق بهموم الحياة الصغيرة فقد أخفاها في الداخل بلباقة مثل محفظة العبّ. مقابل

هذا لم يجتهد الفتى الشقي كثيراً في عمله. أمسك بيده قلمين، أسود وبنياً بالطبع، وبحركة سريعة مرّ بهما على رسمي، مصوراً تسريحة «الموجة العاتية»، وحاشراً جسمي في كنزة قديمة وبنطال جينز أحرش مثل ورق الصنفرة.

جاءت هي راقية وديعة متفانية. حتى لكأنها صورة مجسدة للأنوثة الأبدية، إنها قناع رائع في كرنفال!

أما صورتي فتوحي للمتأمل بالأفكار السوداوية فقط. المحتوى الطبيعي لبشرة كهذه هو الحسد، والكذب، والخبث وما شابه، إضافة إلى ميل فطري للرذائل. وبالمقابل يبدو لديها الطابع البسيط إلى درجة أنه يبدو أحياناً كأنه غير موجود بالمرة.

لدينا قصتا حياة مختلفتان. كانت هي أكثر الأطفال إطاعة في العالم، وكانت تتمتع بنجاح مدوٍ بين المربيات في روضة الأطفال. كانت تفتتح على الدوام جميع حفلات أنشطة الروضة وهي ملفوفة بثوب أبيض وعلى رأسها أرياش مروحة بيضاء. أما أنا فلم يقبلوا بي حتى في جوقة الغناء. فمظهري الكالح كان يمكن أن يجعل خصومنا يتجاسرون على الشك بوجود طفولة سعيدة لدى أطفال بلدنا.

فيما بعد واصل معلمو المدرسة تَتابع الحب الحماسي لها. لقد تألقت بمعارفها في جميع الدروس النموذجية، وأثّرت على أعضاء اللجان الامتحانية. كانت تتجه من المدرسة إلى ساحة التزلج لترسم دوائر أنيقة، ولتَمد ساقها إلى الأمام مثل فوهة مسدس. وعلى أبواب الملعب كانت تنتظرها الجدة لتستبدل لها بحذاء التزلج ملفّاً النوتات الموسيقية، ثم يطير الملاك إلى دروس الموسيقى.

أنا ربّاني الشارع.

حينما كان أصدقاء الأهل يحاولون التحدث معي لعدم حذرهم، كانوا يتظاهرون بلباقة بأن آذانهم صُمّت، حينما كانت تتسلل إلى حديثي كلمات شوارعية معبّرة.

كانت هي تتبسم للضيوف الكبار في السن بفتنة، وكانت تستمع إلى هذرهم الممل، وتعزف «رقصة البجعات الصغيرات» على البيانو هدية لهم. أما أنا فكنت أوضح لهم أن أسناني تؤلمني من العزف على البيانو. أنا كنت عموماً أقول الحقيقة في الوجه.

«خالتي فاليا، لماذا تأخذين قطعة ثالثة من الكعكة؟ أنت بدونها لا تدخلين في الباب. ثم إنك لن تبقي عندنا طوال الحياة!».

قلت لجارتنا مزِّينة الشعر التي كانت تستعمل هاتفنا ليلاً ونهاراً:

«لا أفهم، لماذا لا يركّبون لك هاتفك الخاص، فهم يركبون الهاتف لحاملي الأوسمة بدون دور. ألستِ حائزة على وسام «قلة الحياء»؟».

أما إذا حضرت المزينة إليها، ولو عشر مرات في اليوم، فإنها كانت تلقى على الدوام ابتسامة «أهلاً وسهلاً»! وكانت خصل شعرها مفروقة من المنتصف ومرتبة بتجانس هندسي جميل. آه، كانت تصعق الجميع بتسريحاتها!..

بعد إتمام المدرسة سجّلتها الماما في معهد الاقتصاد الوطني. لم تكن هي ترغب البتة الدراسة فيه، لكنها كانت بنتاً مُحِبة، لم تستطع أن تقبل حدوث صدمة للماما.

وأخيراً، تفجرَت أبلغ مأساة، كل كلمة فيها ليست كلمة؛ بل وعاء مملوءاً بدموعي. حين كانت في زيارة مشرفها العلمي المستقبلي، صديق الماما، دخل شاب اسمه يورا يحمل بعض الأوراق للتوقيع، فالتقط بلباقة عصا سباق التتابع للحب المفترس. حينها كان ما يزال عامل مَخبر، منظفاً جيداً حاد البصر لأنابيب الاختبار. لكنني أنا أول من لاحظته في المعهد، أنا التي وقعت في حبه فوراً، وبالضربة القاضية. لكنها حجبتني عن يورا. قبل أربعة أعوام سجل صورتها رسمياً في قلبه الملتهب، دون أن يسمح لي بالدخول حتى في الزاوية الأكثر ظلمة من أُذين قلبه...

هي! عقبتي الوحيدة والمؤبدة. الصخرة اللعينة التي تحطمت عليها آمالي إلى شظايا. لا أستطيع، خلصوني، أنقذوني من الوجود معها على كوكب واحد! كل مرة، حين أرفع سماعة الهاتف الذي يرن، أحلم بسماع نبأ فاجع. هذا يكفي. نفد صبري!

لكن ما الذي يمكن أن يحدث لها؟ إنها تراعي قواعد المرور بدقة. وهي لا تتجول في الأزقة المعتمة والمريبة حيث يتواجد قطاع الطرق. إنها تمارس التمارين الرياضية كل صباح، وتخصص وقتاً لمزاولة الرياضة. إنها لا تصاب بالرشوحات ذات العواقب الوخيمة. حتى إنها لا تتعرف إلى موظفة قسم التسجيل في مستوصف المنطقة إذا التقتها مصادفة. إنها تتغذى على طعام صحي ولذيذ مخصص للعاملين في مخزن الأغذية، فثلاثة رقباء من اللجنة الصحية هم طلابها بالمراسلة. وهكذا لا يهددها التسمم بالمواد الغذائية الرديئة.

إنني أنا التي على عجل دائماً، ولهذا السبب أرمي في فمي ما يصادفني. أنا التي لديها التهاب معدة، وكل شهر ألتقط زكاماً جديداً.

ليس لدي وقت للتمارين الرياضية الصباحية، فأنا أبقى في السرير حتى آخر دقيقة، بعد ذلك أنطلق من نقطة الابتداء، وجميع الأعمال الصباحية التالية أقوم بها جرياً، مثل عدّاء الماراتون الذي يخطف من يد شخص ما كأس عصير ورقية، يشربها شارقاً ومفيضاً، ثم يرميها بجانب حاوية وهو يواصل جريه... بعد خمس دقائق تبتلعني فتحة مِترو تحت الأرض، أطير على قمة موجة الركّاب إلى المقطورة المكتظة، وألتصق بقوة بظهر شخص مغلف بفروة خروف نتنة.

يجب قتلها.

هذا هو المَخرج الوحيد، وإلا لن تسنح لي رؤية يورا أبداً، كما أنني لن أدرس في السوربون، ولن أرسم اللوحات الجدارية في كاتدرائيات ميلانو. خمس محطات كاملة أستطيع خلالها أن أفكر بهدوء في القتل. لم أكن أتقن الرماية، لكن هيئة جمعية الدفاع المدني صاحبة النظر، فتحت بلطف أبواب حقول الرماية على آخرها لأجل أمثالي. كل يوم بعد انتهاء عملي أتسلل إلى واحد منها لأحوّل نفسي إلى قناصة. وأنا أغيّر حقول الرماية دائماً حتى لا أصبح مألوفة. لدي مظهر يسهل حفظه: مشية مخشّبة مثل بيدق شطرنج، ظهرٌ مقوس من أعباء المعاناة، ووجه منفرد قليل الحياء.

المسألة رقم اثنان: السلاح. من المؤسف أنني لن أستطيع اختياره من المخزن على ذوقي الخاص! لكن القدر كان متعاطفاً معي مرة ثانية؛ إنه متعاطف معي دائماً في صغائر الأمور. جارنا الجديد تحتنا صياد. إنه شخص متقدم في العمر وذو منظر كئيب، له عينان سوداوان فارغتان مثل سبطانتَي بارودة مزدوجة. لقد أدخل في سجل الحيوانات النادرة عشرات المخلوقات بلا شفقة، وهو يتابع كل يوم أحدٍ مطاردة ما تبقى حتى الملجأ الأخير. مِن المحتمل أنه يعوّض بهذا عن إخفاقاته في حياته الاجتماعية والغرامية.

لا أظن أنه سيعيرني سلاحه بمحض إرادته. سيكون عليّ سرقته، والسرقة لن تكون بالنسبة إليَّ أكثر من أمر تافه. في البداية أتعرف إلى اسمه، ثم أبدأ تحيته بشكل موحٍ. وسرعان ما سيحاول التعرف إلي، وحين نلتقي سيكون هو السابق في وضع قناع تاليا (إلهة الكوميديا ـ المترجم) على وجهه الحزين. وحينئذٍ سأنتقل إلى المرحلة التالية. سأبدأ الاهتمام بتفاصيل حياته. سيغريه أن شخصاً من الجنس الآخر أصغر منه بمرتين يبدي نحوه اهتماماً زائداً. بعد ذلك ستأتيني دعوة للزيارة.

سأذهب إليه برداء عريض أتحرك فيه مثل قلم رصاص في كأس. ومن الداخل سأخيط فيه أربطة لأجل السلاح، إنه اختراع السيد راسكولنيكوف طيب الذكر (بطل رواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي). سأتفحص المكان لأرى أن السلاح موضوع على الخزانة، وبجانبه توجد علب الطلقات.

سأغض نظري الطماح وسأقول له: «المكان عندك مريح. لكن لأجل التناغم التام حَضِّر لي قهوة. سأعلّمك! اسكب أربع ملاعق بن في الماء البارد وسخنه بهدوء حتى يغلي وأنت تحركه بالملعقة دون توقف. إياك أن تبتعد ولو لثانية، يجب الترصّد للرغوة وإطفاء النار في الوقت المناسب. الرغوة هي أطيب شيء!».

بعد هذا سيتوجه السفّاح إلى المطبخ، أما أنا فسأنتشل السلاح من غمده برباطة جأش، ثم أدخله في الأربطة تحت الرداء، وأضع ثلاث طلقات في حمّالة الصدر، وأصيح لصاحب البيت:

«أظن أنني لم أغلق باب منزلي. سأذهب لأتأكد، وسأعود في الحال!»، وأحمل الغنيمة إلى منزلي.

لن يكتشف الجار فقدان شيء قبل أن يحين ثانية موعد ذهابه لارتكاب جرائمه، لكنني سأعيد له السلاح بالبراعة نفسها قبل يوم الأحد.

سوف أطلق عليها النار من العمارة المقابلة غير المكتملة البناء. البناؤون غادروا العمارة قُبيل عصر الفضاء، ومن المستبعد أن يعودوا هذه الأيام. سأكون هناك حين بزوغ الفجر، سأصعد إلى الطابق الثاني؛ سأنكبّ على كوة النافذة، وسأصوب إلى مدخلهم، وسأنتظر بمتعة النهاية المحتمة.

هاهي عمارتهم تستيقظ. تنفتح النوافذ الواحدة تلو الأخرى. وهما كذلك يستيقظان على فراش الزوجية اللعين. ما أن تفتح عينيها حتى ترى ما لا تستحقه، ما هي غير جديرة به، لكنه المشهد الأكبر روعة في الزمان والمكان: إنها سترى يورا، المدلل، الحقيقي، الذي لم يُدفن بعد في ثياب العمل، الذي لم يفتح بعدُ شفتيه الرائعتين لكي يشتكي أنه لا يوجد في المعهد اختصاصي واحد كامل القدر، ولذلك اضطر أمس للتأخر ثانية في المخبر حتى منتصف الليل، ثم عاد إلى المنزل وهو يحمل شذى عطر «نفرتيتي» الذي تترشرش به سكرتيرة رئيس القسم. هي أيضاً لم تقل له أية كلمة بعد، ولن تقول، لأنها عالية التهذيب، ولأنها قادرة على أن تغض الطرف بفروسية في حالات اللاجدوى.

إنها لن تبقى مثلي في فراش الريش حتى الثانية الأخيرة، بل ستهبّ بخفة من مضجعها، وتنزلق إلى غرفة أخرى، وتبدأ تلوّح بأطرافها وتلوي عمودها الفقري بشكل حلزوني. وكما تحفظ ربة المنزل الجيدة البندورة والخيار للشتاء تحافظ هي على خصرها. بعد ذلك تسرع إلى المطبخ وتبدع تحفة طهي عبقرية. لا بأس، دعوها تتمتع بآخر وجبة طعام في حياتها بصحبة يورا، وبعد هذا سأتصرف معها كما يجب. أنا أنتظرها على خط النار وأسناني تصطكّ من البرد في لحن عسكري. سأنطمر تدريجياً بالثلج الذي يندفع من النافذة الجوفاء، وأنفضه من وقت إلى آخر من على كتفيّ بيدي اليسرى، فيدي اليمنى تسمرت بثبات على الزناد المرفوع...

... السلم الكهربائي يصعد بي من المترو إلى صباح قارس. أقطع الطريق مهرولة بين وسائل المواصلات التي تتوقف مذعورة، وأصعد الدرج الحلزوني مجتازة المنعطفات بالدخان، وأركض عابرة الباب ثم ألتصق بمكاني في العمل.

خلافاً لها، أنا لا أزرع ما هو عاقل وطيب وثابت في نفوس طلاب الدوام المسائي وطلاب المراسلة الذين يعملون في مستودعات الأحذية وأدوات الزينة. أنا لا أطيق تحمّل هذا المعهد. وبالمناسبة، أنا لا أحب أن أزرع؛ بل أن أحصد، ونفسي ميالة إلى الشعر والفنون. أنا أعمل في مهنتي المحببة التي حلمت بها منذ الصغر وهي الزخرفة على الخزف. طوال اليوم أرسم على الفناجين والأطباق مستوحية صور يورا. يورا يشرب القهوة في الفراش، يورا يغيّر العالم من مخبره، يورا على كرسي مدير المعهد، يورا يتسلم جائزة نوبل. وحتى إذا حَرموا يورا المسكين من هذه الجائزة؛ فإن العالم مع ذلك سيعرفه وسيحبه وهو يرى صوره الرائعة على طقوم الشاي.

رسمتْ عينيّ يورا وشكله في عينيّ، وخططت بقلم بُني شفتيه، وأطلعت زملائي على تسع وتسعين بالمئة من مشكلاتي، وبهذا أستغرق في العمل.

... هاهو باب المدخل ينفتح على آخره، وهاهما يخرجان. لقد دسّت يدها بقفازها الشامواه تحت مرفقه بدون تكلف، وهما يتوجهان إلى الموقف، وأنا لا أفلتهما من الشُعيرة. لكن يورا أقرب إلي منها، إنه يسير من الجهة اليسرى لأن يدها اليمنى تحمل محفظة منتفخة تتجول معها في التاكسي وفي العمل، فيها رزمة أوراق مذاكراتٍ قرأتها بالوَرْب ووضعت عليها الكلمة السحرية «ناجح»، إضافة إلى بحث علمي سميك لمشرفها العلمي، وكتاب مكتبها وسريرها، ومطربان لأجل القشدة. لا

أستطيع إطلاق النار! دموع اليأس تتجمد على وجنتيّ. أُطبق بأسناني على الطلقة الاحتياطية مثلما تطبق الخياطة على الدبوس، أنظر إليهما بصمت، وهما يسيران في الشارع يداً بيد، ويتواريان في زحمة العابرين...

ما هذا الهلس! لن تكون الأمور على هذا النحو. يورا، بوصفه فارساً حقيقياً، سيفتح الباب وسيمررها أمامه، وأنا بلمح البصر سأضغط على الزناد. وحينما سيخرج في إثرها إلى الشارع سيكون الخلود قد تكشّف لِناظرَيها. وقريباً منها ستسقط المحفظة بمطربان القِشدة المكسور الذي ستنغرز شظاياه بتلذذ في البحث الممل للمشرف العلمي.

ستهمس بكلمات مسموعة بالكاد: «وداعاً يا حبيبي، أتمنى لك السعادة. تزوج آدا...».

وآدا تعني جهنم وهو تصغير لاسمي الكامل «ابنة جهنم».

ستكون هذه هي كلماتها الأخيرة، وسيهرول يورا إلى العمارة غير مكتملة البناء... هراء، إنه سيندفع إلى الهاتف لكي يطلب الشرطة والإسعاف. والآن أهم شيء هو اللحاق بالقفز داخل الترولي باص لكي لا تقتفي الكلاب أثري.

لكن أسلحة الصيادين مسجلة. من الطلقة سيحددون العيار وسيقعون على جاري، وبعده علي.

كلا، السلاح الناري يشكل مخاطرة كبيرة. ميديا كانت أكثر نباهة بكثير. سأفعل مثلها، يجب الحصول فقط على سيانور البوتاسيوم أو حامض البروسيك أو الزرنيخ. سأذهب لزيارتهم، وبدون أن يلحظني أحد سأدس لها سماً في القهوة، و.. تم الأمر. ولكي لا تمزق الشبهات المريعة روح يورا الهشة، الأفضل إرساله لفترة في مأمورية.

سأحضر في حين تأخذ دوامة الطرقات البعيدة يورا، سأدس لها في القهوة سماً، والأرض ستميد تحت قدميها. بعد ذلك أغسل الأواني، وألبس قفازين، وأشغّل المسجلة. أقف عند باب الشقة وأقول بصوت عال كلمات الوداع، وأطلب إبلاغ يورا تحياتي، ثم أدندن بصوت خافت وأنصرف. صوت المسجلة سيمتّع آذان الجيران ساعة أخرى بعد خروجي. أنا إذاً خارج الشبهات.

سيعود يورا بعد أن يستدعوه ببرقية لحضور مراسم الدفن. سيكون بلا سلوان وبعد أسبوع سأفتش عنه في المنزل لأجده طويل اللحية ضامراً وشاحباً من الأسى

سأنفث فيه الحياة، وسأشاركه وطأة الحرمان، ومثل كارياتيدا، سأضع كتفيّ رهن أعبائه الاقتصادية. بنفسي سآخذ بيده، وبقلبه...

* * *

... أنا أنتظرها، أتمشى مكتئبة في الحرم الخاوي لمعهد الاقتصاد الوطني. ها قد مرت ساعة كاملة وهي عند مشرفها العلمي. سنتأخر على حفلة عيد الميلاد.

مشرفها العلمي بدين قابل للإصابة باحتشاء قلبي، وهو ذو طابع قاس مثل مقعدِ حديقة، وله نبرة انفعالية في صوته. إنه يتوق إلى الحلول في نفسها مثلما يحل في شقته، يلبس جبة منزلية وخفين، ويستقر في كرسيه، ومِن هناك يعطيها توجيهاته القيمة. إنها لا تتحمل مشرفها. تستثيرها ابتسامته المصطنعة على وجهه المعجون من عصيدة السميد، وشيءٌ من مربى التوت يصبغ خديه. لكنها خلافاً لي لن تقول له أبداً:

«هل ستنهي حديثك أم لا، أيها القرن العجوز؟ ليس عندي وقت، سأتأخر على حفلة عيد الميلاد، ينتظرني يورا وفطائر بالفطر!».

كلا، إنها تستطيع أن تضبط نفسها. إنها تذكر أن المشرف صديق أمها، الذي قدم لها مكان شخص آخر في الدراسات العليا عرفاناً بالجميل مقابل مبلغ زهيد بالعملة الصعبة. ولهذا السبب تستمع إليه باحترام، حانية رأسها الملائكي. أما أنا فأتسكع منتظرة في الممر.

وأخيراً نفد صبري، اندفعت مقتربة من مكتب رجل العلم، أطقطق مغتاظة بكعبيّ حذائي على الأرض الخشبية. سأقتحم المكتب الآن وسأريها قبضة ثقيلةَ الوقع، بعد ذلك سأتظاهر بأنني أخطأت الباب، وأعتذر للعجوز بمجاملة. باب مكتبه منجّد بجلد فاخر، إذا اقتلعته يمكن خياطة معطف جلدي ممتاز منه، لماع، صرّار، آخر موضة، له شق طويل من الخلف ينفتح مصادفة في كل خطوة من خطواتي فترتعش قلوب الرجال السائرين خلفي.

أفتح إبهامي وسبابتي مثل فرجار جاعلة بينهما ديسيمتراً واحداً، وأبدأ بقياس الباب. المهم أن يكون في كل درفة فِتْران. الباب مرتفع لا أستطيع بلوغ أعلاه. أسحب من القاعة الفارغة كرسياً أصعد عليه وأكمل القياس. او - لا - لا! أنا أتصور كيف سيتابعني يورا بنظراته، وسيفهم أن حياته كلها - بصرف النظر عن المجد الباهر

ونمط الحياة الدخيل - كانت، ولا تزال، وستكون، إفلاساً عظيماً، لأنني لست فيها. سيغلي في أعماقه حب ملتهب ومخلّص. دقيقة أخرى وينطلق في إثري...

وهنا بدأ الكرسي اللعين فجأة يترنح تحتي، ويطرحني على الباب الموارب لمكتب المشرف. أطير إلى هناك مثل قذيفة مدفع حديدية، وأنهال على الأرض بدوي يفوق الوصف. يا لها من سقطة!

أنا من الفزع لا أشعر حتى بالألم. انبطحت على الأرض، مصابة بالصمم، متكوّمة ومغمضة العينين، أترقب في هلع العواصف والصواعق التي ستتفجر فوراً فوق رأسي التعس المصاب... لكن يا للعجب، يحيط بي سكون مطبق. فتحت عينيّ قليلاً بقلق وشخّصت بنظري إلى أسفل القاعدة العالية التي وُضع عليها التمثال النصفي للمشرف في سترة مخملية شبابية، وبربطة عنق مثل سمكة تتلألأ حراشفها. والأكثر غرابة أن التمثال النصفي بدا كأنه لم يلاحظ اقتحامي المدوي لمقره الفاخر. على كل حال العجوز ثقيل السمع، لكن العجيب تماماً أنها هي أيضاً لا تلاحظني! لقد جلسَت مرتاحة في مقعد تهز رجلها لكي يلاحظ المشرف من كل بدٍ كمالَ أطرافها السفلية، وهي تبتسم لِحاميها بخجل. العبارة الأولى التي تسربت إلى أذنيّ اللتين بالكاد تستعيدان السمع ثانية، بدت لي كذلك غريبة بعض الشيء. بدل أن يشير إلى الأخطاء في إحصاءات الفصل الثاني قال لها التمثال النصفي للمشرف:

«ما هذا السوار المثير للاهتمام! ناوليني إياه لأتأمله. أنا مثل العقعق ألتقط بمنقاري كل ما يلمع!». يأخذ بيدها وهو يضحك، ويمعن النظر في المعصم المسوّر، ويسألها: «هدية الزواج، أليس كذلك؟».

قالت ضاحكة: «راتب الدراسات العليا جعل من يورا محباً وواهباً للقيم المعنوية فقط. هذا جلبته لي الماما من الهند».

سألها المشرف ناسياً الانفصال عن السوار: «بالمناسبة، كيف حال الماما الأكثر بهاء؟ جميلتنا العفريتة السابقة؟ لقد تخلّت عن كل فتنتها لابنتها...».

«لا يجوز إطرائي، دميتري بتروفيتش، أنا سريعة التصديق. أصدّقك وأبدأ بسلب عقول الجميع. وأنت أيضاً لن أرأف بك!». تضحك دون أن تلاحظ أن حاميها ما يزال يحتضن معصمها.

قلت بصوت عال، وأنا أجمع من على الأرض أعضائي المدماة التي تؤلمني: «سامحوني، لقد أخطأت الباب، ظننت أن البوفيه هنا». لكنهما لم يسمعاني ولم يلاحظا انحناءاتي الوداعية.

«يعني، أنت مستعدة ألا ترأفي بي، وأن تدوّخي رأسي المكلل بالشيب؟».

قالت بفتنة ودلال: «بنات الجميلات العفريتات عديمات الشفقة. إنها الوراثة، ما باليد حيلة...». وطرحَت من على كتفيها خصل الشعر المنصّلة بالبيروكسيد.

صرختُ: «هيه، أنتما. أنا أخطأت الباب. اللعنة!».

أمسكت رأسي، متمنية الاقتناع أنني لا أرتدي قبعة الإخفاء، وتلمّستُ الورم الكبير فوق أذني اليسرى.

قلت بغضب: «اذهبا إلى الـ...». وخرجت إلى الممر مزلزلةً المبنى بصفق الباب.

بعد عشرين دقيقة خرجت هي، واحترامها للمشرف ينسدل على وجهها مثل خمار.

«اعذريني. لقد ناقشنا الفصل الثاني فنسينا أنفسنا. هيا، هيا بسرعة، وإلا فإنهم سيلتهمون كل شيء حتى غطاء المائدة، ولن يتركوا لنا شيئاً».

حملَنا (الترولّلي باص) البارد عبر سلسلة مكفهرة من الضواحي المتاخمة. وعند أحد المنعطفات لم أتمالك نفسي. سألها لساني اللعين: «لماذا لم يذهب يورا معنا؟». كم كنت أتمنى لو أنها قالت: «إنه سيأتي مباشرة إلى هناك». لكنها قالت: «لقد قرر الاسترخاء في المنزل، واختلق لنفسه حرارة مرتفعة».

تجمد أنفي الملتصق بالزجاج في قنوط. لن أرى يورا! وبدلاً منه سأتفرج على ثلة من الأكولين التافهين، يلتهمون، يتمطقون، يقرقعون بالمشروبات، يروون بأفواه مليئة نوادر قديمة، ليتهم يشرقون بأحاديثهم البذيئة!..

ها نحن ننضم إلى الحفل. ضجيج جهنمي: تزعق الموسيقى، تئز مقلايات الفطائر وتنفث الزيت، تلعلع إيقاعات أواني الخمر المتنقلة، تصر الشوكات. تحدث فرقعة فتطير سدادة من فوهة زجاجة شمبانيا، وتنطلق بدقة عبر النافذة إلى الفضاء.

إنها تضع تفاحة على سبابتها، وبضربة واحدة من قبضتها يطير نصفا التفاحة إلى الجانبين مع صوت خشخشة التفاح. هذه الحيلة علّمها إياها طالب مسائي، وهو مدير مخزن «الفواكه والخضار». إنها فاتنة، وكالعادة تثير إعجاب الرجال، ولاسيما قريب صاحبة العيد المبجل، ذي الوجه المجعد مثل لوح الغسيل، الذي يبساطة

يسمي نفسه إيغوريخا. إنه يلتقط بلباقة نصف التفاحة ويمضغه بحذر بأسنانه الاصطناعية. والنصف الآخر من التفاحة كان من نصيب سيريوجا الذي يقرّون بأنه نبيه المائدة؛ مع السَّلطات يسخر بشكل مقبول، ومع الطعام الساخن يسخر بشكل ماحق، والآن يطبع بحنية على خدها ثغره المخمور والشبعان الذي على شيء من الخدر بسبب الشبع.

أنا وإياها نتلاقى بعيوننا في مرآة على الجدار. حول رقبتها التفّت يد سيريوجا مثل ثعبان مروَّض. أنظر إليها ببعض الكره، فترد علي بابتسامة تجرد من السلاح.

أصبّ في الكأس فودكا على الشمبانيا، إنه كوكتيل «اليوم الأخير لبومبييا»، وأشربه جرعة واحدة. تتحول أحشائي إلى فرقة غناء ورقص. أنتظر بلهفة فطائر الفطر. بما أنه لم يُكتب لي التمتع بتأمل يورا، فلتتمتع معدتي على الأقل بالأكلة المحببة.

أهرب من الضيوف ببعض العبارات بالإنكليزية، وأجد نفسي في جوف كئيب لترولّلي باص بارد. أوصلتني الحافلة إلى شارع يبدو لي مألوفاً، لكنني لا أستطيع تذكر اسمه بأي حال. أتهادى على الإسفلت المغطى بالجليد، وأسقط قرب عمارتهم، وهكذا طار كعب حذائي. التقطته ورحت أعرج بمتعة عارمة. فوق ـ تحت، فوق ـ تحت، وكأنني على أرجوحة، قرب الدكان الذي يغط في سُبات شتوي، ذي الدائرة الحمراء ـ الزرقاء «بيبسي كولا»، قرب العمارة غير مكتملة البناء في الجانب المقابل...

عرجت حتى مقعد أمام المدخل، ثم تهاويت على فراش ثلجي. العمارة نائمة. إنهم ضحايا الحضارة المساكين! لقد استنشقوا كثيراً من غازات عوادم السيارات، فتشحرت أرواحهم. سأبيّضها لهم الآن بالثلج. أقذف قبضة ثلج في نافذتهم، لكنها تتناثر قبل أن تصل إلى الهدف.

أقوم، أعبر إلى الطرف الآخر من الشارع، وأنا أعرج بصعوبة. أقترب من العمارة غير مكتملة البناء، المدفونة تحت الثلج والصمت. أصعد الدرج وألتصق بكوّة النافذة. أضم أصابعي على شكل مسدس، أطلق ثلاث طلقات على باب مدخلهم، ثم أغني نشيد النصر من أوبرا «عايدة».

إنها تنتظرني في الأسفل بأناة. أغلق فمي، أنزل الدرج، وأغادر العمارة غير مكتملة البناء إلى الأبد.

نصعد إلى شقتهم يداً بيد. أرمي معطف الفرو على الأرض، أمزق محابس السحابات في فردتّي حذائي اللتين أقذفهما في اتجاهين مختلفين. تضع هي حذائي على رف الأحذية بصمت، ومعطف الفرو يطير حتى السقف ويحط على المشجب.

أتلمس الجدار، أضغط المفتاح الكهربائي وأضيء الغرفة. يورا نائم متمدداً على الأريكة، وبجانبه رواية بوليسية للفرنسي سيمينون مفتوحة حتى منتصفها. ألمس جبين يورا، حرارته عادية تماماً؟ يصحو يورا من لمسة يدي.

يقول وهو نصف نائم: «هذه أنت؟. شربتِ مثل الكلبة، أما أنا فلا أجد من يقدم لي الدواء».

قلت بخشونة: «لقد وصلت بعد انتهاء الفطائر بالفطر. إذا كنت تريد أن تمرض مرضاً غريباً ـ امرض، لكن لا تشركني فيه، فماذا لو كان سارياً وله عواقب وخيمة؟».

.قالت هي: «الآن سأغلي لك الحليب، ستشربه مع العسل، لعله يخفف عنك»، وانطلقت بسرعة إلى المطبخ.

أرمي الرواية البوليسية غير المنتهية على الأرض، وأجلس على الأريكة بجانب يورا.

أقول: «سأكشف لك الآن سراً رهيباً، سراً مخيفاً! لقد كنت أخدعك أربعة أعوام كاملة. لقد تظاهرت أمامك أنني هي، وفي حقيقة الأمر أنا هي أنا! لقد سئمت أن أكونها، يا إلهي، كم سئمت! أنا لا أستطيع تحمل معهدنا. أنا أكره المشرف. هل تسمعني أم لا؟». أهز يورا من كتفه. «أشعر بخدر في يدي، وأنا أضع علامة النجاح لمختلف البلهاء الذين يتكاسلون عن فتح الكتاب. وسأبصق على الدراسات العليا. أريد أن أكون فنانة. افتح عينيك!».

فتح يورا عينيه لدقيقة، فشعرت من وطأة نظرته وكأنني زر سقط بالغسيل من غطاء وسادة في فندق.

خففت حدة كلامي بعض الشيء: «لقد قبّلت سيريوجا، هل تذكره، ذلك الذي يحكي دائماً نوادر قديمة؟ وأنوي اللقاء به إن لم تكفّ عن مغازلة غلاية قهوة المشرف. أنا لا أريد العيش هكذا. لا أتحمل أكثر ولا دقيقة! هل سمعت؟».

يقول يورا وهو شبه نائم: «لم أسمع. توجد في أذنيّ موسيقى دائمة. حرارتي مرتفعة، وأنت عدت ورحت تزعقين. هل أستطيع أن أمرض بهدوء؟».

وفجأة ألاحظ بذعر أن جسدي يصبح شفافاً. من خلالي أرى الأريكة التي أجلس عليها، وزخرفُ المفرش المغطاة به يصبح أكثر وضوحاً وجلاء. أبدأ بفقدان خطوطي المحيطية، أصبح أصغر، أصغر، أصغر... وأخيراً أختفي تماماً.

وبالمقابل تقعقع هي بقوة في المطبخ بالطناجر والزجاجات.

هي!

قناعي الرائع في الكرنفال، جلدي الحليم الأشقر الذي انبعث فجأة وسرق جسمي بغدر.

ستدعم هي الآن صحة يورا العليلة بالحليب والعسل، وستغور إلى جواره، لكي تستيقظ صباحاً، وتُمارس التمارين الرياضية. ستأخذ محفظتها وفيها البحث العلمي للمشرف، الذي لم تُخرجه منها قط، وستنطلق إلى المعهد.

فلن تخاف أحداً بعد الآن.■



أبطال الرواية الحقيقيون (*)

ت: د. قاسم المقداد



نتفق جميعاً على أن كاتب الرواية أو القصة يستعير من الواقع أشخاصاً وأحداثاً يعيد صياغتها وفقاً لملكاته الإبداعية. يغير اسم شخص عرفه ويضيف إلى شخصيته سمات تحول دون التعرف إليها، حينما يتحول قدرها إلى شخصية روائية أو قصصية.

لم أطلع شخصياً على تجربة من هذا النوع في أدبنا العربي (هذا لا يعني أن مثل تلك التجارب غير موجودة)، بمعنى أن يقوم باحث بتقصي حقائق بعض الشخصيات الروائية في رواية معينة، ربما لأسباب تعود إلى نمط حياتنا الاجتماعية والثقافية التي تمنع في كثير من الأحيان، إن لم يكن دائماً، إجراء مثل هذا البحث. ولنا في تجربة الروائي السوري ممدوح عزام نموذجاً صارخاً على ما نزعم.

الباحث الفرنسي باتريك بينو، خاض غمار هذه التجربة في كتابه هذا الذي ترجمناه إلى العربية ونعيد صياغته (إعداده، كما يقال). فغاص في كتب التاريخ والمحفوظات باحثاً، متقصياً حقيقة بعض الشخصيات التي ملأت عالم الأدب وشغلت ناسه منذ القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا مثل: جوليان سوريل، بطل رواية ستاندال «الأحمر والأسود»، والسيدة

(*) ترجمة بتصرف لقسم من كتاب Patrick Pesnot : Inconnus célèbres, منشورات Albin Michel 2000.

«بوفاري»، رائعة غوستاف لوبير الشهيرة، وكونت مونت كريستو للروائي الشهير الكساندر ديما صاحب ثلاثية «الفرسان الثلاثة» التي عبرت الحدود وعلقت في أذهان الكثيرين منا.

يقوم الروائي بوضع قارئه في لب الشخصيات بعد أن يقوم ببعث الحياة فيها تبعاً لأسلوبه الخاص. ومن خلال معجزة الكتابة نتمكن من النفاذ إلى روح إبداع الروائي. شخصيات عاشت على هامش المجتمع، تعود إلينا على شكل أبطال نتابع تطور حياتها، نبكي لها، أو نشفق عليها، نلعنها أو نلعن من تسبب بشقائها.

هنا تكمن عبقرية الروائي الحقيقي الذي يستعير من أحداث عصره لحمة حبكته الروائية، لكنه يبقى حراً في عملية البناء والسرد.

1. عصر الانتقام

رواية : كونت مونت كريستو للألكساندر ديما

في فترة حكم التجديد Restauration ثم في فترة لوي فيليب، كانت الشرطة شائعة كما تشهد على ذلك عدة مؤلفات، أولها مذكرات فيدوك (1828)، إضافة إلى كتاب «تاريخ شرطة باريس» لهوراس ريسون Horace Raisson (1844). بين هذين التاريخين، أي في عام 1838، قام الناشر الفرنسي المعروف، لوفاسور Levasseur عدة بنشر أجزاء من مذكرات مأخوذة عن وثائق شرطة باريس التي بدء بتدوينها منذ القرن الرابع عشر وحتى أيام مؤلفها Jacques Peuchet، الذي يعد شخصية مثيرة للفضول. ولد هذا المحامي في باريس عام 1758 وانخرط في سلك الشرطة منذ بداية الثورة الفرنسية. بعد أن أبعد عن هذا السلك، بسبب ما قيل عن أفكاره المؤيدة للملكيّة، أعيد إليه في عام 1815، وعهد إليه أمر الإشراف على قسم محفوظات الشرطة. وبقي في عمله هذا، حتى أحيل على التقاعد عام 1826، مهيمناً على رفوف ذلك القسم وسيده المطلق.. ومنها اقتطف الأسرار الكبيرة والصغيرة، واكتشف أموراً مجهولة، وجمع وقائع متنوعة منسية في أجزاء مختلفة من كتابه الهام الذي أشرنا إليه.

في ذلك الوقت كان الكساندر دوما، الكاتب المعروف بشراهته الأدبية، يبحث عن موضوع رواية يسعى لإنجازها بسرعة بسبب ضغط الناشرين عليه وتراكم الديون. قرأ ديما مذكرات بوشيه. وأثناء قراءته للمجلد الخامس، طوى زاوية صفحة يبدأ بها فصل من عشرين صفحة يحمل عنوان **«الألماس والانتقام»** ثم نسي الأمر.

بعد خمس سنوات، جاءه أحد أصحاب المطابع واسمه بيتون ليوقع معه عقداً يلتزم ديما بموجبه بتأليف كتاب جديد يحمل اسم، **«انطباعات عن رحلة في باريس»**. بقي ديما

في بيته أربعة أيام لا يخرج منه وبدأ، بدون أية حماسة، يبحث في مكتبته ليستلهم مما لديه من كتب مادة لتحرير الكتاب المطلوب. بعدها ذهب إلى الناشر ليضع بين يديه بضعة أوراق ويبلغه بصوت مدوّ: «ستستلم كتابك خلال فترة قصيرة». زم الناشر شفتيه بينما كان ديما يتابع قوله: سأقدم إليك ما هو أفضل من قصة السفر. في هذه الأثناء كان الروائي يوجين سو يحقق نجاحاً باهراً بفضل روايته: **«أسرار باريس»** (نشرت مسلسلة). وسرعان ما أدرك صاحب «الفرسان الثلاثة» أن هذا هو مفتاح النجاح الحقيقي. وانكب على كتابة الرواية بأقصى سرعة، وكان ذلك من حسن حظ الناشر والسبب وراء ثرائه.

كان الكساندر مشحوناً بالفكرة، لاسيما وأنه سيد هذا النوع من الروايات المسلسلة التي تحبس أنفاس القارئ وهي تنشر في الصحافة عدداً بعد عدد. وتصور أنه قادر على تجاوز أوجين سو، لاسيما وهو الأعظم والأشره، وصاحب شهية لا يضارعها سوى اندفاعه للإنفاق! لكن لابد له من موضوع.

لمعت الفكرة في رأسه على الفور!

لماذا لا يعود إلى التفكير بمذكرات بوشيه التي قرأها قبل خمس سنوات؟ وما الذي يمنعه من ذلك! أحس ديما بأنه يمسك بطرف قصته. وسرعان ما استدعى ماكيه، مساعده وشريكه وحابك قصصه. قام ديما بتلخيص الفصل المأخوذ عن بوشيه، وقال لصاحبه «هذه حماقة غير معقولة، أليس كذلك؟ لكننا سنقوم بطبخ هذا الموضوع؛ أي موضوع **الانتقام**. وأطلق العنان لخياله: سنكتب عن مفهوم القوة الشاملة يل ماكيه! فكرة قانون القصاص، إنه موضوع أقوى من موضوعات الحب أو الطموح». كان على ماكيه أن يتقن البناء والبحث عما يلزم من الوثائق. لأن الكاتب فكر فوراً بكتابة رواية تاريخية كبيرة. لوحة ضخمة ترسم المجتمع في عهد لوي ـ فيليب وتفضحه. هذا المجتمع الذي يتمرغ في الكسب المالي السهل وفي الفساد، لكنه جعل الأحداث تجري في عهد التجديد لأسباب معروفة. وبالانتظار، وضع بين يدي ماكيه ملخصاً لمضمون العشرين صفحة الواردة في مذكرات بوشيه تحت عنوان **«الألماس والانتقام»**. من هنا كان منطلق رواية «الكونت مونت كريستو» الشهيرة.

«كونت مونت كريستو»: الأصل

خلال أحد الأعياد الباريسية في عام 1807، كان الشاب فرانسوا بيكو، الاسكافي الجميل يعيش قصة حب مع فتاة جميلة اسمها مارغريت. خطبها، ثم تم تحديد تاريخ الزواج بعد أن تفاوض مع والدي الفتاة الثريين على مهر ابنتهما، اتفق على أن يكون المهر كبيراً يؤمن حياة مستقرة لفرانسوا وزوجته.. ذهب الشاب إلى مقهى متواضع في ساحة

سانت اوبورتين sainte ـ Opportune، حيث يتردد أحد أبناء مدينته نيم، واسمه جيل لوبيان، ويلتقي فيه بآخرين يأتون من المدينة نفسها بشكل منتظم، وهم: جيرفيه شوبار، غيليم سولاري وأنطوان ألوت. كان الأصدقاء يمزحون ويستحضرون الذكريات ويتبادلون الأنخاب والنكات. وذات يوم، دخل فرانسوا بيكو عليهم والنور يعلو وجهه، ولم يتمالك نفسه في الاحتفاظ بسر هذه السعادة، فأخبرهم بأمر خطبته للجميلة مارغريت، ودعا أصدقاءه لحضور حفل الزفاف ومن ثم إلى الحفل الراقص الذي سيليه. شرب الاسكافي قدحاً على عجل

وانصرف إلى دار البلدية. بقي أبناء نيم لوحدهم وراحوا يعلقون على روعة حظ صديقهم. وحصوله على تلك الجوهرة مارغريت. أردف لوبيان: إنه ليس محظوظاً بجمالها فحسب، بل بمهرها العالي أيضاً.. فجأة غرق في تفكير عميق. هذا المبلغ الكبير هو تماماً المبلغ الذي يحتاج إليه هو لكي يقيم في منزل أجمل. منزل يقع في الشوارع العريضة المظللة بالأشجار. واختطت الغيرة طريقها إلى نفسه. زد على هذا أن لوبيان كان أرمل يعيل طفلين ويعشق مارغريت منذ فترة طويلة.

«خطرت ببالي فكرة!». قال لوبين لأصدقائه.

توقفت المناقشات. تغير منظر صاحب المقهى وحار الأصدقاء وهم ينظرون إليه. انطلق لوبيان يقول:

«سنقوم بلعبة لطيفة! صديقنا بيكو سيتكبر علينا بعد زواجه، لكني وجدت الوسيلة لتأخير هذا الزواج!».

وشرح لوبيان فكرته على النحو التالي: سأذهب إلى مفتش الشرطة وأقول له بأني أشك في تورط بيكو مع الانكليز، بعدها يتم استدعاء الاسكافي إلى مخفر الدرك على جناح السرعة وبعد استجوابه ربما يتم الاحتفاظ به لعدة لأيام، وهو الوقت الكافي لإخافته وتأخير زواجه أسبوعاً. وليس من المستغرب أن يتأخر الزفاف!وسيكون بيكو سعيدا لو تزوج مرة ثانية. التزم الآخرون الصمت. ثم خاطب أحدهم لوبيان: «ألا تظن أنها ستكون مزحة قاسية»؟

وأشار آخر، هو ألوت،إلى أن بيكو قد لا يستوعب هذه المزحة، لاسيما وأن مظهر الاسكافي الخارجي الضحوك يخفي طبيعة قاسية، قد تدفعه للانتقام. يستبعد لوبيان ذرائع أصدقائه الواحدة تلو الأخرى، قائلاً: هيا دعونا نتسلى. ثم لا تنسوا أننا في فترة عيد (كرنفال)، أليس كذلك؟ اتفق الأصدقاء الثلاثة ـ باستثناء ألوت ـ الذي رفض الاشتراك بهذه المزحة ـ على أن يضحكوا ملء أشداقهم.

أما بالنسبة لرئيس مخفر الحي،فلم يكن الأمر مجرد مزحة، لاسيما وأن أنصار الملكية المدعومين من الانكليز بدؤوا بالتحرك في منطقة فانديه Vendée، بل لوحظت حركة انشقاق في منطقة لانغدوك. وبالتالي لن تتسامح الامبراطوية بقيام اضطرابات تعكر صفو النظام العام. ولم يعد هناك شك في أن يكون بيكو، الذي تعود أصوله إلى مدينة نيم، هو ممثل أولئك المتآمرين في باريس. وسرعان ما تم إخطار وزير الشرطة سافاري، دوق روفيغو Rovigoوتم توقيف الاسكافي الشاب ليلاً بشكل سري، وأودع سجن الدولة في قلعة فينيسترل بدون أية محاكمة. ولم تعرف عائلته أو خطيبته بمصيره. ونسي الناس أمر الاسكافي المسكين بعد أن وضع في غرفة كالميت ـ الحي وهو يجهل سبب هذا الاعتقال.

غير أن القدر هيأ له في زنزانته رفيقاً غير عادي هو خوري من مدينة ميلانو، سليل عائلة إيطالية مشهورة وثرية. أما سبب اعتقاله وحجزه السري فهو معارضته لبونابرت. بعد أن عجزت عائلته في الوصول إليه ومعرفة مصيره، فقد نسيته وتصرفت بأملاكه. نشأت صداقة بين الرجلين المتلازمين. فوضع الخوري الشاب الاسكافي تحت رعايته. وحينما أحس بقرب أجله كتب وصية لصالحه. كان الخوري قد وضع قسماً من ثروته في مدينة هامبورغ، وآخر في لندن. والأهم من هذا أنه قد خبأ كنزاً من الذهب والماس في مكان قريب من ميلانو أعطى سر الحصول عليه لصديقه بيكوقبل أن يفارق الحياة.

في عام 1814، تم إطلاق سراح بيكو بعد الاعتزال الأول لنابليون. بعد هذا السجن الطويل والمعاناة المريرة، تحول بيكو إلى رجل آخر. فغارت قسمات وجهه ونحل جسمه وابيض شعر رأسه. وأصبح شخصاً لا يمكن التعرف على شخصيته الحقيقية!

توجه الرجل بعد إطلاق سراحه إلى ميلانو، وحصل على كنز الخوري. وأصبح ثرياًبل في غاية الثراء، تقدر ثروته بملايين الفرنكات. عاد إلى باريس بعد أن مر بمدينة هامبورغ ولندن وعلم بعودة نابليون من جزيرة إلبا. وبحذر شديد تصنع المرض وأدخل نفسه في أحد المشافي تحت اسم مستعار هو جوزيف لوشر. بعد نهاية المائة يوم،استعاد جوزيف لوشر المزعوم صحته بأعجوبة وأسرع بالذهاب إلى باريس، للوقوف على سبب قبض الشرطة عليه في تلك الليلة.

كانت الخطوة الأولى التي قام بها الاسكافي السابق هي التوجه نحو ساحة سانت ـ اوبورتين حيث مايزال المقهى موجوداً، لكن جيل لوبيان لم يعد يديره. وبدأ جوزيف لوشر في البحث والسؤال دون أن يتعرف عليه أحد. وعلم أن القهوجي قد وفق بزواج در عليه مهراً مكنه من الإقامة في أحد شوارع باريس الكبيرة.. لكن ماذا عن زوجته؟ تلك الشابة التعيسة التيأبعد عنها خطيبها وهي تستعد للزفاف. ظلت تبكي غيابه طيلة عامين، بعدها قبلت بالزواج من لوبيان.

لم يعد هناك شك في أنها مارغريت. مارغريت التي اعتقد أنها خانته. وكان جنون الألم يضاعف رغبته بالانتقام وهو ما يزال متخفياً تحت اسم جوزيف لوشر. استمر باستجواب هذا وذاك. أخيراً أفصح له أحد الجيران في ساحة سانت - اوبيرتان عن معلومة ثمينة حيث أكد له: إن غياب خطيب مارغريت المدعو بيكو كانت وراءه مزحة سمجة. وحاصر الاسكافي السابق بأسئلته حول معرفته لهذا الأمر ومن أخبره به.

منذ أولى ساعات صباح اليوم التالي استقل لوشر - بيكو العربة المتجهة إلى مدينة نيم،بعد أن أسر له ذلك الرجل بأن مصدر معلوماته شخص اسمه أنطوان ألوت،وهو الآن يقيم في مدينته الأصلية. وكان ألوت هذا أحد رواد حانة لوبيان المرحين المنحدرين من مدينة نيم .

الرجل الذي حط رحاله في نيم بعد عدة أيام من السفر لم يعد ذلك البرجوازي لوشر. بل رجل دين،يسمى الأب بالديني. وراح الاسكافي السابق، يبحث متخفياً بلباسه الديني عن ألوت،فعثر عليه دون عناء وراح يروي له قصة عجيبة مفادها أنه التقى في سجنه شخصاً اسمه بيكو. هذا الشخص قدم خدمة لأحد الأثرياء الإنكليز، فأهداه مقابل خدمته ماسة ثمينة،وكلف الأب بالديني بتسليمها إلى أحد المقربين منه القادرين على كشف سر اعتقاله، وأخرج من قفطانه ماسة رائعة،ووعد ألوت بقول كل شيء بعد أن بهرته الماسة. وعرف بالديني - بيكو أخيراً الحقيقة التي لا تصدق.

بعد فترة قصيرة من الزمن،ظهر رجل بهيئة متواضعة وشعر أبيض، وظهر منحن، في مقهى جيل لوبيان مؤكداً أن اسمه بروسبير، يسعى للعمل كنادل، فتم اقتياده إلى صاحبة المقهى، وهي ليست غير مارغريت التي لم تفقد شيئاً من جمالها الباهر على الرغم من تقدمها في العمر. اضطربت مارغريت وتفحصت القادم الجديد. نعم لدينا عمل شاغر لنادل. ترى هل ذكرها هذا الرجل المنهوك، الذي لم تره من قبل أبداً بشخص بعيد وذكرى أليمة؟. طفرت من عينها دمعة. وفجأة قالت لبروسبير أن بإمكانه مزاولة عمله اعتباراً من صباح الغد.

كان بروسبير دقيقاً ويقظاً وحريصاً،أي مستخدماً مغالياً في مثاليته. شيئاً فشيئاً راح يتسلل إلى حياة الزوجين لوبيان الخاصة، و يراقب خفية ابنة صاحب المقهى الآنسة الجميلة تيريز، ذات الستة عشر ربيعاً. وكان لا يوفر فرصة للمرور بالقرب من الطاولة التي كانت تضمه إليها وصديقيه المقربين شوبار وسولاري للعب الورق.

لكن ذات مساء وفي الوقت الذي لم يكن فيه بروسبير على رأس عمله، تغيب شوبار عن لعبة الورق. في اليوم التالي عثر على جثته فوق جسر الفنون وفيها طعنة خنجر بقي مغروزاً في الجرح. فوق قبضة الخنجر كتبت عبارة غريبة : **«رقم واحد»**.

كانت تيريزذات جمال أخاذ ترنو إليه الأبصار والأطماع. وعلى الرغم من حرص والدها وتشدده في مراقبتها، غير أن شاباً جميلاً يرتدي أحدث الملابس تمكن من غوايتها والإيقاع بها، وحينما اكتشفت حملها، ظنت أنها غابت عن الوعي. لكن صاحب الحمل، الذي يزعم أنه ماركيز، كان شهماً وأعرب عن استعداده لإصلاح خطأه والزواج من تيريز. أراد لوبيان أن يقايض بؤسه بحسن النوايا، لاسيما وأن حماه المستقبلي ثري ومعروف. واتفق على الاحتفال بالزواج في أقرب فرصة. وسيكون حفل الزفاف ضخماً نظراً لوفرة المال . لكن العريس غاب عن اليوم الموعود. وتلقى المدعوون رسالة جاء فيها: اعلموا أن «الخطيب» إن هو إلا أحد السجناء المفرج عنهم حديثاً وأن الماركيز المزيف قد هرب.

بعد أربعة أيام شب حريق في مقهى لوبيان الجميل. وكادت النيران تلتهم المسكين بروسبير. قررت الشرطة أن وراء الحريق دوافع إجرامية لأن النار اندلعت في تسع أماكن مختلفة في الوقت نفسه. كان الحادث يعني لصاحب المقهى دماراً وإفلاساً، إذ نوى المالك رفع دعوى قضائية على المستأجر. افتتح لوبيان، بما تبقى لديه من وفر متواضع مقهى آخر، أكثر تواضعاً في شارع سانت انتوان. ولم يبق من بين جميع الذين كانوا يقومون على خدمة زبائنه الأنيقين سوى بروسبير. أما سولاري فقد استمر في التردد على صديقه الذي تعود علاقته به إلى أيام الشباب. ذات مساء، بعد أن شارك في لعبة الورق وتناول كأساً من الجعة، عاد إلى منزله، وهناك أحس بآلام شديدة أدت إلى موته بسرعة. اكتشفت فوق تابوته ورقة مغروزة بالكفن كتب عليها: «رقم اثنان».

طالت الفضيحة ابنة لوبيان، ودمرت تجارة أبيها، ثم أتى الموت على صديقيه، وأصاب المرض زوجته (التي ستموت لاحقاً بسبب الحمى أو الآلام)، وغرق لوبيان في اليأس. لحسن الحظ أن ابنه أوجين مازال معه. وهو شاب جسور علق الوالد عليه آماله الباقية كلها. فجأة، بدأ الشاب،دون معرفة أبيه، يعاشر أناساً مشكوكاً في أمرهم. ذات مساء شاركهم في عملية سرقة ترافقت بعمليات تكسير أدت إلى تدخل رجال الأمن، ربما على إثر وشاية من أحدهم. تمكن الشركاء الأربعة من الهرب، وهو ما دعا إلى الشك في معرفتهم بالعملية. وتم توقيف الشاب فقط. وحكم على أوجين لوبيان بالسجن عشرين عاماً.

إزاء هذه المآسي المتتابعة، أحس صاحب المقهى أنه قد فقد صوابه،وتأكد أن هناك من يضمر له الشر ويعمل خفية على ضياعه: والدليل على هذا تلك المؤامرة التي راح ابنه ضحيتها. لكن من يقف وراء هذا؟ لاسيما وأن المصائب لم تنته بعد. بعد مصيبة أوجين بدأ الزبائن بالابتعاد عن مقهاه، فتراكمت الديون عليه، وراح حجّاب المحاكم بمضايقته باستمرار. وعما قريب سيتم الحجز على أملاكه. عندئذٍ قام بروسبير الطيب بعمل غير مسبوق حيث وضع مدخراته بتصرف رب عمله لوبيان. ذهل صاحب المقهى لأن صاحب

الهدية شرطها بتسليم تيريز نفسها له! وعاد الكابوس. تيريز، صغيرته، تيريز التي فضحها سابقاً ذلك الأزعر. والآن... سمعت الصبية كل شيء. فاختارت أن تتطوع وتذعن لطلب بروسبير في سبيل إنقاذ أبيها.

كان لوبيان على وشك الغرق في الجنون فأصبح يتردد على حدائق التويلري كل ليلة وحيداً يجتر يأسه. ذات مساء شتائي،انبثق ظل يرتدي برنساً من خلف إحدى الأشجار ونادى على صاحب المقهى:

«لوبيان، هل تذكر عام 1807؟ السنة التي ارتكبت فيها جريمتك!»

ارتعد صاحب المقهى.. هذا الصوت.. و1807، إنها السنة التي تم فيها اعتقال بيكو! سنة تلك المزحة السيئة. بعدها عُثر على شوبار ميتاً بطعنة خنجر كتبت على مقبضه العبارة التالية: «رقم واحد». إذا كان سولاري رقم اثنان، فهو إذاً الرقم ثلاثة؟ وراح الظل الغامض يتهمه بعناد. ولكثرة ما تملكه الرعب، لم يعد لوبيان قادراً على الهرب. اقتربت القلنسوة من وجهه. وتبينت له قسمات مألوفة. بروسبير! لكن خلف هذا الوجه يرتسم،كما بين السطور،وجه فرانسوا بيكو. وجه رجل مخيف،مسكون تماماً بالرغبة في الانتقام. وبشكل فظيع استعرض الاسكافي السابق كل المصائب التي لحقت بلوبيان.

«نعم، أنا يالوبيان، من قام بكل شيء، وتعمدت كل شيء، لكي أنتقم من الإنسان الذي حكم علي بالسجن ليسرق مني خطيبتي!»

أطلق صاحب المقهى صرخة رعب ترافقت مع طعنة سكين كانت تخترق صدره. «أنت الرقم ثلاثة يالوبيان».

الوداع يا لوشر، يا بالدينو. لقد انتقم فرانسوا بيكو لنفسه. ولكن على الرغم من رضاه عن استكمال عمله أحس بالتعب. ولم تعد فكرة ما يملكه من ثروة واسعة تدخل السكينة إلى قلبه إلا قليلا. ترى هل للانتقام طعم مر بعد إنجازه؟ رمى بوشاحه في إحدى الأكمات. لكن، في تلك اللحظة نفسها انقض عليه شبح، وخلال ثوان وجد بيكو نفسه مكمماً معصوب العينين، ثم محمولاً. ها هو مرتكب الجرائم الثلاثة يجد نفسه مربوطاً بسلسلة حديدية وقابعاً في غور أحد الأقبية. لماذا ؟ ومن؟ و ماذا حصل له؟

أخيراً اقترب من ضياء مرتجف، واكتشف بيكو هوية من اعتدى عليه. على ضوء السراج تعرف على أنطوان ألوت،ذلك الرجل الذي أعطاه الراهب المزعوم بالاديني ماسة مقابل اعترافه. لكن ما الذي يفعله هنا هذا الرجل؟

ضحك ألوت ساخراً. وروى قصته الرهيبة. بعد أن اعترف على أصدقائه القدامى وقبض ثمن خيانته،ذهب إلى أحد باعة الجواهر ليقايض الحجر الثمين الذي قدمه له الخوري المزعوم. لكن التاجر سرقه،فقتله ألوت من شدة غضبه. بعد أن بدأت الشرطة

بملاحقته حاول العثور على هذا الراهب الغامض بالديني. وعند وصوله إلى باريس بدأ بالبحث عنه. ومن خلال تجواله حول منازل المهاجرين من مدينة نيم، انتهى به الأمر إلى فهم كل شيء وتعرف على هوية بيكو.

«مالذي تريده مني الآن؟»

ماذا يريد ألوت؟ النقود طبعاً. الكثير من النقود. لأنه عرف أن الاسكافي السابق قد أصبح واسع الثراء.

«بداية ستكلفك وجبة الطعام خمسة وعشرين ألف فرنكاً!»

زمجر السجين،وتلوى وحاول تحطيم قيده. لكن ألوت بقي ثابتا على موقفه،جاهلاً أن بيكو الذي استطاع تدبير مثل ذلك الانتقام لم يكن ذلك الرجل الذي يمكنه الخضوع. فالحقد عنده أقوى من القيد والتعذيب والجوع. الحقد. أصبح بيكو يهذي، وجرح نفسه. وتلوث الجرح. وأصيب بالكزاز. تصلبت عضلاته وجحظت عيناه وتشنجت قسماته. وأدرك ألوت أنه سيفقد الثروة.

«تكلم!»

لكن الآخر جنّ وأصبح على حافة الموت. فجن جنون ألوت وانقض على بيكو وقتله. وهكذا وقعت الضحية بدورها ضحية الانتقام.

بعد جريمته الثانية قام ألوت بسد مدخل القبو الواقع في شارع سانت روش. ثم هرب إلى انكلترة. في عام 1828 اعترف وهو يحتضر أمام أحد الكهنة ا، فقام بتدوين ما قصّه عليه. ووقع المحتضر على كل صفحة. بعد ذلك أرسل رجل الكنيسة ذلك الاعتراف إلى دائرة شرطة باريس. وهنا يؤكد بوشيه المشرف على الوثائق بأنه اكتشف هذا النص، الذي قام بنشره

لاحقاً في كتابه الموسوم: **مذكرات**.

الرواية بين الاختراع والحقيقة

هل القصة حقيقية؟ أم أنها من اختراع ذلك المشرف على الوثائق؟. جان تولار، أحد المؤرخين المشهورين، قام بدراسة القضية (مجلة إيستوريا، العدد 561)، وأول ما لاحظ أنه من المستحيل تأكيد أو نفي قصة بوشيه لأن وثائق دائرة الشرطة قد احترقت في عام 1871 إبان كومونة باريس. بعد ذلك يكشف عن بعض الأخطاء التاريخية. منها على وجه الخصوص، أن سافاري لم يكن في عام 1807 دوق روفيغو ولا وزيراً للشرطة.

هل تعمد ألكساندر ديما التشكيك بحقيقة تلك القصة؟ ليس هذا ما يهم! سواء أكانت ملفقة أم حقيقية، فقد فرضت الحبكة نفسها عليه. الأشخاص والمشاهد تترى.

فرانسوا بيكو سيكون ذلك البحار المرسيلي إدمون دانتيس. وخطيبته مارغريت ستحمل اسم مرسيدس. أما قلعة فينيستريل فتصبح قصر إيف... حيث يلتقي بيكو ـ دانتيس بالراهب الإيطالي الخرافي الثراء، فاريا. لماذا هذا الاسم فاريا؟ انه اسم راهب قديم ومنوم مغناطيسي شهير عرف المجد في بداية القرن. يشبه الكونت كاغليوسترو.

لكن ماذا عن الآخرين: عائلة لوبيان وشوبار وسولاري . . . ؟ هنا يتدخل ديما ليضع روايته في الواقع التاريخي لعصره. والغريب أن خياله سيصبح أكثر احتمالية من القصة التي رواها بوشيه.

لوبيان وشوبار وسولاري يقابلون مونديغو ودانغلار وفيلفور. مونديغو يعشق مرسيدس ويسعى إلى سرقتها من دانتيس. وبمساعدة دانغلار وفيلفور، نائب وكيل الملك، يقوم بتدبير المؤامرة. الأحداث تدور في عام 1814 بعد أن استقر لوي فيليب في باريس. فيلفور الذي قام على خدمة النظام السابق بكل أمانة أراد أن يحظى ببركة النظام الجديد. وتورط في المؤامرة مثل والده الذي كان أحد شيوخ الامبراطورية القدامى، فاتهم دانتيس، زاعماً أنه يحمل رسالة من الإمبراطور إلى المتآمرين البونابارتيين. وسرعان ماتم توقيف البحّار وحجزه إدارياً. وكغيره من الموقوفين تم إيداعه قصر إيف. لكن تصادف هنا عودة نابليون. فيغير فيلفور موقفه ويتعمد نسيان دانتيس المسكين الشاهد على حماسته الملكية. وحينما تنازل الإمبراطور للمرة الثانية عن الحكم، انتقل نائب وكيل الملك إلى المعسكر الآخر. أو لم يكن أول من اتهم دانتيس بالاشتراك في مؤامرة لصالح بونابرت وتركه يتعفن في قصر إيف؟!

مونديغو ودانغلار وفيلفور، امتهنوا أعمالاً استثنائية خلال حكم كل من لويس الثامن عشر وشارل العاشر، ثم في عهد ملكية تموز. مونديغو، الذي كان مجرد جندي في عام 1815، هرب من الخدمة إبان حملة بلجيكا قبل معركة واترلو بقليل برفقة ذلك الذي سيصبح مرشده، أي الماريشال بورمون. وهو شخصية حقيقية. شخصية أرستقراطية هاجر منذ بداية الثورة. بعد أن أصبح قائداً في الثورة الملكية، عاد إلى الجيش في عام 1808. بعدها لم يتوقف عن البرهنة على وفائه مما أدى إلى أن يصبح وزيراً للحربية، وحصل على مرتبة الأشراف (النبالة)، واتبع مونديغو خطى بورمون، فأصبح قبطاناً في اسبانيا. أثناء الانتفاضة اليونانية ضد الأتراك،عين مدرباً في قوات علي، باشا جنينة، الثائر على الدولة العثمانية. بعد عودته إلى فرنسا، نال لقب كونت مورسيف، وأصبح كراعيه أحد أشراف فرنسا.

أما دانغلار، فقد جمع ثروة من عمله كمورد للجيش خلال حملة اسبانيا في عام 1823(حيث التقي شريكه مونديغو). بعد أن أصبح باروناً،تحول إلى واحد من أهم

المصرفيين على الساحة الباريسية. وتبعاً لما يشير إليه المؤرخ جان تولار، فإن المهن التي تقلبت فيها هذه الشخصية الخيالية تذكر حتماً بشخصية رجل المال ومورد الجيش غابرييل أوفرار. أما فيلفور،الذي عين في وظيفة محترمة، هي نائب وكيل الملك في باريس، فيرمز إلى انتهازية ووصولية رجال القانون في تلك الفترة الذين كانوا ينتقلون من نظام لآخر دون أن يصيبهم أي ضرر.

وبالتالي فإن الخيال يلتقي بالواقع. وحينما تخيل ديما انتقام دانتيس الذي أصبح كونت دو مونت كريستو، فقد استلهم واقعا وأحداثاً تاريخية حقيقية. مونديغو - مورسيف أصبح ضحية لعنف حملة صحفية اتهمته بخيانة باشا جانينا وتسليمه للأتراك. وقد دفعت الفضيحة بهذا النبيل إلى الانتحار. أما المصرفي دانغلار، فقد أفلس بعد تلقيه برقية دفعته إلى المغامرة في إحدى عمليات البورصة. لذا توجب عليه الهرب. الواقع أن أوفرار قد أودع السجن للاشتباه بقيامه بعدة اختلاسات. وأخيراً اتهم فيلفور، في محكمة الجنايات، بأنه تخلى عن أحد أولاده، وأصيب بالجنون.

على هذا يكون ديما قد وجه النقد إلى أركان سلطة تموز الثلاثة: مجلس باريس، والمصرف والعدالة. كما أن رواية كونت مونت كريستو رواية معاصرة تتضمن نقداً قاسياً للمجتمع.

لكن ماذا عن اسم مونت كريستو، تلك الجزيرة التي خبأ فيها فيرارا كنزه؟ الشرح نتركه لديما نفسه. في عام 1842، أي قبل عام على كتابة أشهر رواياته، صاحب ديما نابليون، ابن الملك جيروم. وقاما بزيارة إلى جزيرة إلبا واستغلا هذه الفرصة لصيد الحجل. أشار عليهما أحد سكان الجزيرة الأصليين أن الصيد الأوفر يجدانه في جزيرة صغيرة ليست بعيدة، هي جزيرة مونت كريستو. ويبدو أن الاسم أعجب ديما فقام بتسجيل الموقع الجغرافي مما أدهش ابن الملك جيروم، فقال له أنه تخليداً لذكرى هذه الرحلة سيجعل اسمها عنواناً لرواية قد يكتبها ذات يوم. . .

لم يكن الأمر بهذه البساطة. ففي كتاب عنوانه:**ثرثرات**، يروي ديما القصة التالية: «والآن كل واحد حر في أن يجد لكونت مونت - كريستو مصدراً آخر غير الذي أشير إليه هنا؛ ومن يعثر عليه سيكون شخصاً شديد الذكاء». حسناً، لقد تم العثور على هذا الشخص. في عام 1976 نشر هنري جيل، الكاتب والمتخصص في علم السلالات، نتائج أبحاثه عن أجداد ديما(مونت كريستو أو المغامرة العجيبة لأجداد ألكساندر ديما، منشورات بيران. وتحري التاريخ، منشورات ف. و) وكشف عن قصة غريبة.

جد الكاتب، الكساندر دافي دولابايوتري، هومركيز من أصول نورماندية ويملك مزرعة في سان دومينغ،استقر فيها مع أخيه الأصغر شارل الذي كان على نقيض أخيه في

كل شيء. فبينما كان الكساندر شخصاً لامبالياً، كان شارل شغوفاً بالسعي وراء الثروة. في عام 1748، وبعد مشادة عنيفة جديدة (كان شارل يأخذ على الكساندر أنه يغازل زوجته) اختفى هذا الأخير مع ثلاثة من العبيد، رجلان وامرأة، بعد أن هدد أخيه قائلاً: «سأنتقم ذات يوم». وفي مجتمع مثل مجتمع سانت دومينغ كان هذا الهروب مع ثلاثة عبيد «آبقين» يعد بمثابة فضيحة. جن جنون شارل،وراح يبحث عن أخيه بدون طائل. واقتنع الجميع بعد مدة أن الكساندر قد توفي.

راح شارل، فارس بياتوري، يستثمر المزرعة لحسابه، ووفر لها انطلاقة جديدة تقوم على صناعة السكر والاتجار به وتصديره من ميناء حر، اسمه مونت ـ كريستو! (كان يعمل في تلك المزرعة مائتا عبد). بعد مدة تراجعت صحة صاحب المزرعة وتوجب عليه العودة إلى فرنسا تاركاً خلفه من يشرف عليها أثناء غيابه.

شارل، الذي حصل على لقب ماركيز، انطلق في عالم الأعمال بعد اعتقاده بموت أخيه. فحقق في البداية بعض النجاح. لكن المستقبل سيكون كارثياً عليه. انتقل ماركيز بايوتري الجديد من فشل لآخر،وراح يقترض الأموال حتى أفلس نهائياً. وحينما توفي في عام 1773 اكتشف ورثته أنه مدين بأكثر من مليون ليرة، ولحسن الحظ أن مزرعة بايوتري في النورماندي بقيت ملكاً للعائلة.

في عام 1775 نزل في مدينة الهافر رجل في الستين من عمره من مركب قادم من سانت دومينغ،قال أن اسمه أنطوان دوليل. لكن حينما قابل خوري بيلفيل أنكو (حيث ملكية دافي دولابياتري) قدم أوراقه: وكان اسمه الحقيقي: الكساندر أنطوان دافي دولابياتري، وأن الماركيز الذي اختفى منذ سبعة وعشرين عاماً ينوي استرجاع أملاكه وقصره.

وهنا لا بد على الورثة أن يطيعوا. أخيراً انتقم ألكساندر لنفسه. لكن صهر شارل أجرى تحقيقاً في سان دومنغ أسفر عن قصة غريبة. استقر الكساندر مع العبيد الثلاثة الذّين رافقوه أثناء هروبه، في الجهة الشمالية من الجزيرة. وهناك حيث وجد الزنوج الآبقين ملجأ لهم،قام الكساندر ببيع العبيد الثلاثة لكي يشتري عَبدة رائعة الجمال اسمها سيزيت ديما أنجبت له أربعة خلاسيين. لكن مع مرور الزمن، ضجر الكساندر من هذه المساكنة وفكر برؤية فرنسا مرة ثانية، لايحدوه سوى الانتقام. ولكي يوفر نفقات الرحلة قام بكل وقاحة، ببيع أولاده، لكنه لم يتنازل عن ابنه الأصغر، وهو صبي رائع الجمال اسمه توماس ألكساندر، إلا بشرط إمكانية استرجاعه يوماً ما.

عاد الكساندر إلى قصره حيث عاش حياة صاخبة،على الرغم من تقدمه في العمر برفقة بعض النورمانديات الجميلات. مرة أخرى بدد ثروته التي حصل عليها مجدداً. في

عام 1776 استقدم المركيز ابنه الشاب توماس ألكساندر من سان دومنغ. وعاش الأب والابن حياة مرحة. حياة العربدة هذه أتت على آخر أملاك دافي دولابايوتري. وكم من مرة هربا من المزرعة للتخلص من الدائنين.

على الرغم من هذه التجاوزات فقد حصل توماس ألساندر على قسط جيد من التربية. هذا الخلاسي العملاق المماحك أصبح ذائع الصيت في أوساط باريس الراقية. في عام 1786، وهي السنة التي توفي فيها والده المركيز، انخرط في جيش الملكة متكنياً بكنية والدته، ديما. وكانت بداية مهنته العسكرية اللامعة في الجيش الملكي ثم في جيوش الثورة والقنصلية وحصل توماس ديما، في عام 1792 على رتبة عميد.

في عام 1802 أنجبت ماري لابوريه، زوجة الجنرال ديما الكساندر الصغير. على اسم جده. لم يعرف الابن أبيه أبداً لأن الجنرال توفي في عام 1806 في إيطاليا بعد مدة من الأسر المرير. ومما لاشك فيه أن فضوله للتعرف على قصة أجداده قاده إلى سماع اسم مونت كريستو الذي يتداوله أفراد العائلة. بعد مضي زمن طويل، وبعد رحلته مع ابن الملك جيروم فإن اسم جزيرة مونت كريستو ذكره بمغامرات دافي دولابايوتري في سان دومنغ. أما موضوع الانتقام،كما يشير جيل هنري محقاً، فقد كان موجوداً في لب المأساة العائلية. الوجه الاستثنائي لادمون دانتيس سيقدم له لاحقاً حياة جديدة.

شاب شاحب فائق الجمال

2 ـ الأصول الحقيقية لرواية ستاندال: الأحمر والأسود

جوليان سوريل ابن نجار من منطقة فرانش كومتيه، تعلم شيئاً من اللاتينية والتاريخ على يد جراح ـ عسكري chirurgien major وكان معجباً بمغامرة نابليون،ويحلم بتجاوز ظروفه المعيشية، وهو ما رأى فيه والده مجرد أحلام، إضافة إلى أنه لم يكن يحب كثيراً ميل ابنه إلى قراءة الكتب.

تنبه خوري فيربيير،الأب شيلان إلى ذلك الشاب الطامح إلى مهنة في الكهنوت. وبانتظار الفرصة المناسبة، سعى الكاهن إلى العثور له على عمل كمرب لأولاد عمدة القرية السيد دو رينال. بعد أن فتن جوليان بزوجة العمدة خطط لغزو قلبها وكان له ما أراد. لكن حبه الآثم لم يعد سراً، مما اضطره إلى مغادرة بيت عائلة رينال. فالتحق بإكليريكية مدينة بيزانسون بناء على توصية من الأب شيلان على الرغم من عدم ميوله وافتقاره إلى الورع. لكنه تصنع ذلك بذكاء، مما وفر له رعاية المدير الأب بيرار وحمايته. وحينما استقال هذا الأخير،غادر سوريل الإكليركية ليعمل سكرتيراً لدى إحدى الشخصيات الفرنسية الهامة هو

الماركيز دولامول،حيث استحوذ تدريجياً على ثقة هذا السيد العظيم ذي النفوذ في البلاط الملكي، وأصبح مؤتمناً على أسراره.

راح جوليان يغازل ماتيلد، ابنة الماركيز وما كان راغباً فيها، لكن لغاية في نفس يعقوب. وذات يوم استفاقت المسكينة على ما يحمله بطنها منه. علم الماركيز، فاستشاط غيظاً وعدّ ما فعله جوليان خيانة للثقة التي منحها له. فقال له الشاب: «اقتلني واعمل على أن تبدو هذه الجريمة انتحاراً». لكن الماركيز رفض الذهاب إلى هذا الحد. عندها أصلح جوليان غلطته وتزوج من ماتيلد. ولكي يتخلص السيد دو لامول من هذا العار قرر أن يمنح زوج ابنته لقباً نبيلاً ورتبة ملازم أول في سلاح الخيالة.

عند إعلان الزواج، تلقى المركيزرسالة.. نهي إلى السيدة دورينال، التي مازالت مغرمة بجوليان، أن عشيقها يعد العدة للزواج من ماتيلد دولامول. وبناء على نصيحة أحد مرشديها الروحيين وشت بجوليان بوصفه مفسداً للنساء. وما أن عرف جوليان بالخبر حتى قرر العودة إلى فيريير بصدر يملؤه الغيظ. وهناك انتظر السيدة دورينال في الكنيسة وأطلق عليها عيارين نارين، فأصابها بجرح خطير.

ألقي القبض على جوليان. قامت السيدة دورينال بكتابة رسائل تشفع لعشيقها لدى أعضاء هيئة المحلفين. غير أن الشاب اعترف بذنبه، وحكم عليه بالموت. قامت السيدة دورينال بزيارته في سجنه وتوسلت إليه بأن يعود عن إقراره بالذنب، لكن جوليان يرفض. المهم أنهما أدركا بأن أحدهما لم يكف عن حب الآخر أبداً. أعدم جوليان تحت المقصلة، وبعد ثلاثة أيام توفيت السيدة دورينال.

هذا هو ملخص الرواية كما كتبها ستاندال، لكن أين تقع أصولها؟

نشرت رواية ستاندال :**الأحمر والأسود**، في عام 1831، وكانت تحمل عنواناً فرعياً هو: **وقائع القرن التاسع عشر**. وهي رواية استلهمها كاتبها من حادثة وقعت قبل أربع سنوات من كتابتها في منطقة الدوفينيه، مسقط رأسه. وتفردت بنشرها صحيفة المحاكم La gazette des tribunaux. الاسم الحقيقي لجان سوريل هو أنطوان بيرتيه، والسيدة دورينال هي، أولالي ميشو دولاتور، أما اسم ماتيلد دولامول، فكان هنرييت دو كوردون.

حينما دخل قاعة المحكمة محاطاً بدركيين يعتمر كل منهما قبعة بقرنين، اتجهت عيون النسوة الحاضرات إليه، ورأين شاباً نحيلاً، شديد الشحوب، عيناه سمراوان محمومتان، ويرتدي لباساً أنيقاً. تحت ذقنه منديل أبيض مربوط بأعلى جمجمته. سرى همس بين الحضور: «لا بد أنه يتألم كثيراً». لكن بعد هنيهة، صار يقال «ياله من جميل». الألم، الجمال، والفضيحة. فضيحة حب حرام انتهى تحت قبة إحدى الكنائس بمحاولة قتل وانتحار. ضمت قاعة المحكمة المتواضعة هذه في مدينة غرونوبل كل العناصر اللازمة لكي تخفق

القلوب بأقوى ما تستطيع الخفقان. لم لا ونحن في عصر الرومانتيكية!، وكان العنصر الروائي هناك حاضراً في قفص المتهمين، يرمز إليه هذا الشاب الناعم المعرض للإغماء في أية لحظة.

كان أنطوان بيرتيه في السادسة والعشرين من عمره. ولد في 4 آذار 1801 في قرية برانغ التابعة لمنطقة الإيزير القريبة من جبال بوغي. أبوه كان بيطاراً، وتقوم أمه برعاية ستة إخوة له أطفالاً. سرعان ما لاحظ الوالدان أن أنطوان ـ ماري، آخر العنقود، كان مختلفاً عن إخوته: صحته رهيفة، وبنيته ضعيفة، وجبلته بريئة. كان يمكن أن يكون بنتاً، فكيف والحال هذه يمكنه أن يعمل في محترف الحدادة مع أبيه وإخوته الأشداء ذوي السحنات النضرة؟ زد على هذا أن الشاب أنطوان لم يبد أي فضول نحو العمل الذي يمتهنه والده، وكان كلما سنحت له الفرصة، يلجأ إلى ملحق البيت العلوي ويستغرق في أحلامه لساعات طويلة.

مع أن أنطوان كان موضع سخرية من أبيه وأشقائه الذين كانوا يضربونه في أغلب الأحيان، فقد استحوذ على انتباه خوري القرية، الأب ميشو العجوز. كان الطفل يتمتع بنظرة حادة، وذكاء بانتظار من يكتشفه. قبل الوالد بيرتيه، مضطراً، أن تفرض الإكليركية على ابنه تعلم مبادئ اللغة اللاتينية. وسرعان ما برهن أنطوان على أنه تلميذ نجيب. فقرر الأب ميشو أن يجعل منه كاهناً، ووافقت العائلة فوراً. :لأن التحاق أنطوان بالمدرسة الإكليركية، من شأنه أن يوفر عليها إطعام أحد أفرادها. لكن كيف السبيل إلى توفير مصاريف السفر إلى غرونوبل والإقامة فيها؟!. مرة أخرى يهب الكاهن الشهم لمساعدة أنطوان،فاغترف مما وفره،واستنهض كرم بعض العائلات السديدة. وفي شهر تشرين الأول من عام 1818 تم جمع مصاريف الإقامة، واتجه أنطوان إلى غرونوبل متأبطاً صرة حاجياته الصغيرة.

في المدرسة برهن هذا الشاب عن براعته. لكن النظام والفاقة والبرد كلها، أمور ناءت بكلكلها عليه.. و أدرك أن المداهنة ستكون سبيله لتحقيق طموحاته. صحيح أنه كان يفتقد الرغبة إلى هذا النوع من الدراسة، لكن إرادته الجامحة كانت تدفعه إلى تجاوز ظرفه الاجتماعي وتحقيق النجاح. لم يكن راغباً في أن يكون كاهنا إلا لينسي الآخرين بأنه ليس مجرد ابن بيطار (حذاء للخيل). زد على هذا استياؤه من جو الإصلاح الأخلاقي والديني المهيمن منذ نهاية الحقبة النابوليونية وعودة آل بوربون إلى الحكم. في غرفته استبدل بكتاب الصلوات كتب القرن الثامن عشر الفلسفية الممنوعة، وربما بعض الروايات الإباحية. لكنه فوجئ ذات يوم بوجوب مغادرته المدرسة بعد أن قضى فيها أربع سنوات كاملة. قيل له رسمياً إن سبب طرده يعود لأسباب طبية؛ حيث لم تكن صحته على مايرام. وهي ذريعة لجأ إليها لكي لا يعترف لحاميه الأب ميشو بالسبب الحقيقي وراء طرده.

لقد ترك الرهبنة قبل أن يُطرد منها، وكان مثقفاً في عائلة لا تكاد تعرف القراءة والكتابة، فازدادت غربته عن أهله.. تأثر الخوري بما أصاب الشاب من هلع فهب لنجدته من جديد. فقد كان أحد أقاربه الأغنياء، ملاكاً عقارياً كبيراً في مدينة بانغ يسعى للحصول على لقب «آل لاتور» de la Tour كي يضيفه إلى كنيته، مما سيكون له وقع أكبر على الناس، والبداية في تعيين مدرس خاص لولديه الصغيرين. ووقع الخيار على أنطوان الذي أوصى به الكاهن خيراً. وتوجه صاحبنا إلى «سادة القصر»، كما كان أهل القرية يسمونهم. لم يكن في البيت من عناصر القصر أي شيء، لكنه كان فسيحاً ومؤثثاً بشكل مريح. أبلغت الخادمة إليز سيدة البيت بوصول أنطوان، الذي كان حينها يضبط رداءه الكهنوتي رغماً عنه. أخيراً جاءت **أولالي ميشو دو لاتور**، ذات الثلاثين عاماً والوجه الصبوح والقوام الميّاس المتهادي تحت أهداب فساتينها على الرغم مما أنجبته من أبناء. دوخه عطرها الفواح المثير الذي لم يسبق له استنشاقه من قبل، فلم يسمع ما قالته له سيدة المنزل إلا بصعوبة.

لم يمر وقت طويل حتى كان يصعد سلماً خلف السيدة ميشو دو لا تور وهي تجر أذيال الحرير، وتخيل الشاب عرقوبها الناعم فوق الخفّين.

«هذه غرفة تلميذيك.. سنضع لك فيها سريراً».

نظر أنطوان بصعوبة، فرأى باباً مفتوحاً على غرفة يتربع فيها سرير واسع يقوم على أعمدة مذهبة، تغطيه المطرزات البغدادية. ترى هل فاجأت أولالي نظراته وهي تبتسم قائلة: «هذه غرفتي، لأكون قريبة من طفليّ. أما غرفة نوم السيد ميشو دو لا تور فهي هناك، في آخر الممر».

في الليلة الأولى التي يقضيها أنطوان بيرتيه تحت سقف آل ميشو، نام الشاب وعيناه معلقتان على ذلك الباب الذي يفصله قليلاً عن أم تلميذيه.

أصبح لأنطوان الآن تلامذته. لكن الطفلين ما كانا يعنيان له سوى القليل، ولاسيما أنهما مشاكسان ومنحرفا المزاج. زد على ذلك حال العبودية هذه التي لم تكن لترضيه أبداً: أي فارق بين المربي وبقية الخدم!. لكنه سيتحمل كل هذا من أجل عينيّ أولالي. يا له من اسم رائع. كانت السيدة لا تكف عن الابتسام في وجهه، وتوجيه كلمة لطيفة إليه كلما دخلت غرفة الأولاد مع بداية الدروس. وإذا ما دعي إلى طاولة مستخدميه، كانت تحادثه وتعرب عن قلقها على حالته الصحية، وتنصحه باستنشاق هواء الجبال العليل. لكنه لم يفعل شيئاً من هذا. إنه يتشبث أكثر من أي شيء آخر بالحفاظ على سحنته البيضاء، وذلك التعبير الحزين الدائم الذي كان يثير شفقة السيدة ميشو دو لاتور كثيراً. كان أنطوان يعنى كثيراً بحزنه. ويحوله إلى أداة للغواية.

كان أنطوان يراقب بانتباه حياة هذين الزوجين غير المتجانسين: هي خفيفة مرحة، ودودة وشابة. أما هو، فمتذمر ومتحفظ لا يعنيه من أمور الدنيا سوى أملاكه وعائداته وحساباته. رجل ضجر وعجوز. لم يجرؤ أنطوان على تصور حياتهما الزوجية. وحينما يضطر إلى التفكير بهذا الموضوع كانت تثور ثائرته.

هل هو حالم يا ترى؟

لقد بدا له، منذ وصوله إلى بيت ميشو دو لا تور، أن الضياء عاد ليحيي أولالي. ومن الآن فصاعداً، حينما يجد أحدهما قرب الآخر أثناء النظر في واجبات الأطفال، كان أنطوان يتمنى لو تحضن يده يدها. عند حلول الظلام تتسمر عيناه على الباب الموصل إلى غرفتها، ويروح، على ضوء الشموع، يكتب بحرارة، بطاقات فيها من الهيام ما يجعله يمزقها في الصباح.

ذات يوم تجرأ على وضع وريقة بين يدي أولالي. دهش لقبولها واحتضان يدها الجميلة لها، ثم انتقالها إلى صدر تلك الشابة الجميلة العامر. هي ذي كلماته تدخل الكهف السري الذي طالما حلم بمداعبته. احمرت وجنتا أنطوان، وتساءل: أتراها وقعت في حبه؟!.

أخذت البطاقات الناعمة تترى الواحدة تلو الأخرى. وازدادت تعابير أنطوان جرأة. لكن هذا لم يكن يعني أن السيدة كانت تقبلها دون شعور بالصدمة. ولم يمض وقت طويل حتى عرف الشاب أن الباب الموصل إلى غرفتها لن يشكل بعد اليوم أي عائق. ومع حلول الظلام انسل خلسة نحو السرير المقبب؛ حيث قدمت له عشيقته أقصى علامات الحب.

ترى هل استسلمت أولالي؟ يبدو أن الأمر كذلك. مع أن شيئاً لا يؤكده بشكل قطعي. لكن هل يخفى مثل هذا الأمر على تلك الخادمة الداهية إليز، التي تنبهت تماماً إلى لعبة سيدتها، فوشت بالسر إلى الزوج؟! وفي هذه الحالة ماذا سيكون رد فعل زوج يخشى الفضيحة، سوى إبلاغ أنطوان، بكلمات مهذبة، أنه لم يعد له مكان في البيت.. لقد تصرف كأمير أو كزوج مجامل لبق حينما وافق على إيواء الشاب بضعة أسابيع أخرى، بانتظار أن يتدبر أمره. بعد أن توفي الخوري العجوز ميشو، ذهب أنطوان بيرتيه للقاء خلفه، الأب ريال، دون أن يتخلى عن طموحه في أن يصبح كاهناً، تدفعه الإرادة في أن يعلو فوق ظروفه. لكن العودة إلى المدرسة الإكليركية في غرونوبل لم تعد أمراً ممكناً. ترى هل بوسع رجل الدين أن يوصي به لرؤسائه في مدرسة بيلاي؟. هذا ما فعله رومان ريال. وتوجت وساطته بالنجاح. وها هو أنطوان يغادر برانغ للمرة الثانية.

ترى كيف كان الوداع بين العشيقين؟ هذا ما نجهله. بعد أن وبخت أولالي من قبل زوجها ومرشدها الروحي، لاشك في أنها أرغمت على الالتزام بطريق الزواج الطويل الرتيب. أما أنطوان فقد رحل غير عابئ بأي شيء، بعد أن تغلب بالفعل على فضيلة السيدة

ميشو دو لاتور. ألم يكن الفوز أكثر ما يشغله؟ لكن البعاد والتقشف أيقظا رغبته وميله نحو تلك المرأة الودودة.

لم يتأخر أنطوان بيرتيه في الوقوع بشر انحرافاته وهو تلميذ في الإكليركية؛ إذ سرعان ما لاحظ المعلمون أن الشاب يخلط بين الطموح والموهبة. وبعد مضي سنة ونصف تم طرده من المدرسة. لكن هذا الخروج لم يثبط عزيمته على الإطلاق، فجرب حظه مرة ثانية في إكليركية غرونوبل. وهناك أيضاً لم تطل تجربته. وتبين أن أنطوان لن يكون رجل دين أبداً.

خلال هذه العزلة الإرادية، لم ينس الطالب حبيبته أولالي. وكتب إليها في مناسبات عدة. وكان الهيام يفوح من رسائله كانت كلماته الرقيقة التي كانت تتضمنها رسائله التي كان يضعها خلسة بين يديها في الماضي. خافت سيدة المنزل من تلك اللهجة العنيفة التي كانت تتضمنها الرسائل، فأسرت بذلك إلى مرشدها الروحي ترى، هل تحدثت عن هذه الرسائل الحادة إلى زوجها؟ هذا ما ستزعمه لاحقاً، مع أن بقية القصة تستبعد هذه الفرضية. أو لم تتهور هي نفسها حينما كتبت إلى أنطوان رسالة بسيطة لا تتضمن سوى سؤاله عن أخباره؟! لاشك في أنها كانت تعرف بأن المعلمين كانوا يقرؤون الرسائل الواردة إلى المدرسة. وهو ربما ما منعها عن التعبير عن حقيقة مشاعرها في تلك الرسائل.

ما إن طرد أنطوان بيرتيه من مدرسة بيلاي حتى سارع بالسفر إلى برانغ. وكانت زيارته الأولى إلى عائلة ميشو دو لا تور. فخاب أمل الرجل حينما اكتشف بأن مربياً آخر، اسمه جاكان، قد حل محله. ماذا لو أن هذا المربي الجديد قد احتل بعده قلب أولالي أو سريرها؟! ترى هل هذا ما يفسر استقبالها البارد غير العادي له؟. ذهبت الغيرة بعقله.. فهدد جاكان بتحديه في المبارزة، ثم عاد إلى طريقه كاظماً غيظه. لكن وزن صرته قد ازداد؛ إذ يبدو أن السيد ميشو دو لاتور لم يكن حقوداً، فزوده بمبلغ أربعمائة فرنك. وبعد أن ترك أنطوان مدرسة غرونوبل، بلغت الطيبة (أو العمى) بزوج أولالي درجة أن تدبر له عملاً لدى أحد الأرستقراطيين المجاورين هو الكونت كوردون.

بعد أن استقر أنطوان بيرتيه في وظيفته الجديدة، أنجز عمله بلا حماسة، وبقي وفياً لطبعه فلم تفارقه تلك السحنة من الحزن المبهم الذي سمح له ذات يوم بكسب عطف أولالي ميشو دو لاتور. هل كان يأمل بغزوة عاطفية جديدة؟ على أية حال، سرعان ما حير ضنى ذلك الشاب ابنة المنزل الجميلة هنربيت دو كوردون ذات الثمانية عشر ربيعاً. في يوم من الأيام، لحقت به خلسة وهو يقوم وحيداً بإحدى نزهاته الريفية. تقصف غصن يابس تحت قدم الشابة الأرستقراطية، فاستدار أنطوان. احمرت وجنتاها وهي تقف أمامه. تقدم المربي بضع خطوات نحوها، فلم تتحرك.

لاشك في أن إيراق الشجر يشجع على البوح. تعرف الشابان أحدهما إلى الآخر.
«لم هذا الحزن الشديد يكسو محياك؟» سألته الشابة.
ثم أردفت وهي تنظر في عينيه:
ألا تعتقد أن الآخرين أيضاً يعانون من مشاكلهم الخاصة؟ كما هو حالي، على سبيل المثال؟!
وحد الحزن بين عواطف الشابين. . وقعت الفتاة في غرامه وسلمت له نفسها. هنا تبدأ فصول رواية جديدة. وسرعان ما أعطى هذا الحب ثماره. عندها لم يجد الكونت بدلاً من تزويج ابنته من المربي. لاشك في أن أنطوان بيرتيه لم ينس أولالي، لكن النجاح الاجتماعي الذي بدأت تباشيره مع هذا الزواج، جعلته يخفي حقده. قبل أن يقدم الأب على إنجاز الزواج راح يستعلم عن هذا المتهور الذي حملت ابنته منه. كانت المعلومات التي جاءته كلها من المدرسة بالغة السوء إلى درجة دفعته إلى طرد هذا الغاوي. أما هنرييت فقد ابتعدت عن القصر ولم تعد إليه إلا بعد أن استعادت قامتها بلا حمل.

افترس الغضب صدر أنطوان بيرتيه بعد أن طرد كما يطرد الخدم، وراح يفكر بسبب حظه العاثر. ترى من قدم للكونت معلومات بالغة الإضرار بشخصه إلى هذا الحد؟ ولماذا؟ وفرض الجواب نفسه: حتماً إنها أولالي! أولالي الغيورة من نجاحه، ومن هنرييت. أولالي التي خانته مع جاكان، لكنها بقيت مغرمة به لأنها منعت زواجه. أولالي التي يحبها ويكرهها في الوقت نفسه.

غرق أنطوان في الغضب. تناول ريشته وأفرغ في الحال عنف مشاعره فوق الورق. وقال في نفسه: ينبغي على أولالي أن تعرف!، فكتب يقول لها «أتذكرين تلك الجملة التي كتبتها إلى وأنا في بيلاي» «يا للفخار الذي أشعر به ياصديقي العزيز وأنا أتلقى أخبار نجاحك»، أما الآن وقد أهملني الجميع يمكنك القول: «يا لفرحي وأنا أتلقى أخبار ذلك» لكن، لا عليك فلن يطول انتصارك أكثر مما طال انتصار آمان [شخصية توراتية كانت معادية لليهود، وأمان هو الوزير المقرب من ملك الفرسAssuérus حيث مات مشنوقاً].

تعاظم هيجان الشاب، ومعه وساوسه. وتيقن من أن أولالي تقف وراء كل إخفاقاته ترى، هل قامت بإغلاق طريق المدرسة أمامه بشكل غير مباشر؟ كيف يمكن تفسير رفض المدارس الدينية له على الرغم من الطلبات المتعددة التي تقدم بها إليها؟. أرسل أنطوان رسالة جديدة إلى عشيقته يهددها فيها: «إذا استطعت الدخول إلى المدرسة الإكليركية فسيحل كل شئ؛ وإلا فلن أستطيع منع نفسي من القيام بعمل غير مألوف»؛ ترى بماذا كان يفكر؟

بدأ القلق يساور عائلة ميشو دو لا تور جدياً. لاسيما أن كاهن برانغ، الأب ريال، قد تلقى بدوره رسالة غريبة جاء فيها: «حينما أظهر تحت جرس الدير ستعرفون السبب!» ،عندها قرر النبيل لوي –جوزيف ميشو دو لاتور التحرك. فلم يكتف بأن يجد لأنطوان عملاً جديداً عند أحد أعيان موريستيل؛ بل كتب إلى الرئيس الأعلى لمدرسة غرونوبل الإكليركية الكبرى رسالة يوصي به فيها، بطيبة لا مثيل لها، ويطلب قبوله. لكن جواب رجل الدين الذي يدير المؤسسة لم يترك أمامه أي أمل: «على وصيك أن يتذكر الحديث الذي جرى بيننا. فإذا كنت قادراً على نصحه، فقل له بأن يذهب ليدفن نفسه في صحراء يبكي فيها طوال ما بقي له من عمر».

ترى ما هو الخطأ الرهيب الذي ارتكبه أنطوان؟ هذا ما لن يعرفه ميشو دو لاتور أبداً. لكنه رأى من المناسب أن يضع هذا الطالب السابق بصورة هذا الرفض القاسي. فرأى فيه أنطوان سبباً إضافياً ليعد نفسه مضطهداً. فهو مرفوض من قبل الأرستقراطية والمجتمع والكنيسة، إضافة إلى رفض أولالي لحبه. لكن جنونه كان شديد الوضوح. ففي رده على ميشو دو لاتور كشف فيه طموحه: «من المؤسف أنني لم أحظ بهذه المهنة التي كرست حياتي للحصول عليها؛ حيث كان يمكن أن أكون كاهناً جيداً، ولاسيما أني أشعر بأنني سأبرع في زعزعة دوافع الأهواء البشرية».

أنطوان مضلل الأرواح والأجساد. أنطوان الذي راح يحلم منذ اليوم بمجد يليق به.

في شهر تموز من عام 1827 ذهب إلى مدينة ليون؛ حيث اشترى مسدسين. ولدى عودته إلى موريستيل، كان يتدرب على الرمي خلال نزهاته مع تلامذته. بدا له أحد المسدسين معطلاً، فأوكل أمره إلى بيطار المنطقة الذي تأخر في إصلاحه. عيل صبر أنطوان،لأن إنجاز مشروعه الكبير لا يحتمل التأخير. انتهز فرصة غياب والد تلامذته وانسل إلى مكتبه واستولى على مسدس كان فيه.

عند فجر يوم الأحد الواقع في 22 تموز، خبأ أنطوان مسدسيه تحت قميصه وسلك طريق برانغ الواقعة على بعد خمسة كيلو مترات. كان الطقس جميلاً، والريف قفراً في يوم الرب ذاك. كان الفلاحون في دسكراتهم يتزينون لحضور القداس. كانت قبة جرس كنيسة برانغ على مرمى البصر. سار أنطوان بخطا رشيقة. لم يكن في نفسه أدنى شك ولا أي تردد. ولم يشعر طوال حياته بما يشعر به من خفة في ذلك اليوم. أخيراً سيتخلص من وساوسه ويقهر كابوسه، وينتقم. وسيعرف الناس من هو أنطوان بيرتيه.

قرعت الأجراس. وبدأ الخوارنة بولوج الكنيسة. أما انطوان فقد توقف قليلاً عند إحدى شقيقاته. كان هادئاً وهو يتناول طبقاً من الحساء قبل أن يتوجه إلى الكنيسة.

كانت الكنيسة مكتظة بالمصلين؛ إذ من النادر أن يتخلف سكان برانغ عن القداس الرباني. انسل أنطوان بين جموع المصلين وألقى نظرة على راعي القداس. إنه هو من ينبغي أن يكون هناك، أمام المنبح. لأنه يعرف كيف يتحدث إلى هذا القطيع، ويسترجع النعاج الضالة ويضرب على قلوب كل أولئك الخطاة... حركة أخرى أيضاً: كان أنطوان يتجه نحو جوقة المنشدين. أخيراً رآها. كانت أولالي ميشو دو لاتور جالسة في مكانها المعتاد، تفصله عنها بضعة صفوف. التهمت عيناه ضفيرة شعرها الغزير وجيدها الأنيق الذي تمنى لو وضع شفتيه فوقه. لاينبغي أن ينتهي الأمر. فالوقت ليس للحب إنما للانتقام. ولا بد أن تكون المناسبة احتفالية! انتظر أنطوان لحظة تناول القربان.

ركع المؤمنون، وكان أحد أطفال الجوقة يلوح بجرسه. تقدم الأب ريال وبيده الكأس أمام الخوارنة. فجأة نهض رجل، هو أنطوان، شاهراً بيده مسدساً صوبه نحو أولالي دو لاتور. صوت الطلقة المدوي انزلق بين جدران الكنيسة، ودوى انفجار آخر كقصف الرعد. أصيبت المرأة الشابة الجالسة في مقدمة الحضور في ظهرها وسقطت في مستنقع من الدماء. فقد الجميع صوابهم، لكن أياً منهم لم يتحرك على الفور. أسقط أنطوان بريتيه المسدس من يده، وأخرج الثاني من تحت قميصه. وضع فوهة السبطانة تحت ذقنه وضغط على الزناد ثم وقع على قفاه.

أسرع طبيب القرية نحو أنطوان بعد فشله في الانتحار. لكن ماذا عنها؟ ليتها تعيش! في تلك اللحظة التي كان أنطوان يتألم فيها وينزف بغزارة، لم يكن في رأسه سوى تلك الفكرة. ينبغي أن تعيش لأنه يحبها، ولأنه لم يسبق له أن أحبها كما اليوم! اختلطت الدموع بالدماء النازفة من فكه المكسور.

سرعان ما ألقي القبض على أنطوان بيرتيه الذي لم يبد أية مقاومة. لكنه يريد أن يعرف، على الرغم من الألم الرهيب الذي يطحن جمجمته. فطمأنوه: السيدة ميشو دو لاتور ستعيش.

أعيدت أولالي إلى بيتها. وأسرّت إلى طبيبها الذي يعالجها ويستخرج الطلقة الأولى التي استقرت فوق المعدة بقليل:

«كنت أتوقع هذه اللحظة منذ زمن طويل».

تم تضميد الجرح، وبقي استخراج الطلقة الثانية. لكن أولالي كانت شديدة الضعف. بدوره جاء الأب ريال ليعودها. وبينما كان يقدم لها المسحة الأخيرة، تمتمت قائلة:

«إني أسامحه»

تم استجواب أنطوان من قبل العريف جان كلود كلير، فاعترف بكل ما أرادوا أن يعترف به. ولم يطلب من كلير المزيد. لم يظهر قاضي التحقيق، جوزيف إيلوا دوبيه، مزيداً من الفضول على الإطلاق. الملف الذي أرسله المدعي العام للملك لم يكن يتضمن سوى خمس عشرة ورقة منها إفادة قصيرة للسيدة ميشو دو لاتور: «منذ زمن طويل، كنت أتوقع أن أكون ضحية أنطوان بيرتيه. لقد هددني شفوياً مرات عدة، كما تكررت تهديداته كتابياً، لكني لم أحتفظ بتلك الرسائل. لقد حذرني أشخاص آخرون كثيرون من أنه كان ينوي التعرض لحياتي. لكني لم أكن أتوقع بأن يحدث الأمر بمثل هذه السرعة، لاسيما وأني لم أفعل شيئاً يستحق مثل هذا الانتقام.» يظهر أن قاضي التحقيق لم يستجوب أولالي عن طبيعة علاقاتها بأنطوان أو إذا كان قد قام بذلك، فإنه لم يشر إليه. أقل ما يفهم من هذه الإفادة أن العاشقين قد عادا للقاء لأن «الطالب هدد ضحيته شفهياً مرات عدة».

أما الزوج المجامل، فلم يعد يخضع للاستجواب. لكن قد يكون من المهم أن نعلم السبب الذي جعله يهب لمساعدة الطالب ويوصي به مرات عدة على الرغم من أن أنطوان كان يضطهد زوجته، على حد قوله.

سرت إشاعة تزعم أن لوي جوزيف، كان يتردد في شبابه على زوجة البيطار بيرتيه.. وبالتالي: هل يمكن أن يكون ميشو دو لاتور الأب غير الشرعي لأنطوان؟ وهو ما يفسر دماثته أمامه. زد على ذلك سبباً آخر هو عدم التشابه بين آخر أبناء بيرتيه وبين بقية إخوته، لكن حتى ستاندال نفسه، لم يجرؤ على تصور هذا الأمر!

لم يستمع قاضي التحقيق إلى الشهود الآخرين الهامين في قضية (الآنسة كوردون وأبيها، والمربي جاكان ـ هذا الذي يمكن أن يكون قد حل محل بيرتيه «مربياً وعشيقاً»، كما ورد على لسان المتهم خلال محاكمته ـ، ولا على الرؤساء الأعلين الذين كان أنطوان يتردد عليهم). إن كون أحد أبناء عمومة ميشو دو لاتور يشغل وظيفة مستشار في محكمة غرونوبل، ليس بالأمر الغريب على هذا النقص في معرفة ما لدى هؤلاء من أقوال.

أودع أنطوان زنزانة في سجن بورغوان. ومنعت عنه النزهات في الساحة، بينما كان الجرح يطحنه من شدة الألم. كتب أنطوان مطولاً إلى المدعي العام في محكمة غرونوبل الملكية طالباً إليه تخفيف وطأة ظروف اعتقاله، مغتنماً الفرصة ليشرح جريمته ويفسرها: «إذا افترضتم أن السيدة ميشو بريئة، فلا بد حتماً من الافتراض بأني أطلقت النار عليها من أجل التسلية فحسب، وبما أنني استمرأت اللعبة فطبقتها على نفسي (لأني لم أوفر نفسي مثلما لم أوفرها)، (...) أن تكون السيدة ميشو سيدة محترمة، وتنتمي إلى عائلة أكثر احتراماً، فليس هناك ما هو أفضل من هذا، ومع ذلك لنعترف، من دون الخشية من خداع

أنفسنا، بأن السيدة ميشو هي سبب تعاستي. لكني أتحدى أي إنسان، يريد أن يشهد ضدي، بأنه سمع على لساني أي شيء يشين السيدة المعنية؛ بل، وأنا في أعماق زنزانتي، لم أتوقف عن الطلب إلى الله بأن يرعى بقية أيامها، وإذا كان وضعي يسمح لي بشيء من العزاء فهو أن يسبغ الله عليها نعمة الشفاء التام. أما إذا كانت السيدة ميشو قد قضت بعد أن أطلقت النار عليها، سيبدو لي أن جريمتي أكبر من أن يسامحني الله عليها: لكن بفضل الله أن ميشو ليست ضحية؛ بل أنا ضحيتها، يا لهذا المزيج العجيب بين الإطراء والكراهية والحب.»

في رسالة أخرى ، من تلك التي لم يكف أنطوان بيرتيه عن تدبيجها إلى النائب العام، يقول في أولالي ميشو: «يقال إنها تسعى إلى طلب العفو عني؛ إنها مخطئة. لأن ذلك يعني أنها تلبسني بعض المزق بعد أن نزعت عني ملابس الأرجوان.» وهنا يلوح سوريل خلف أنطوان بيرتيه. وبطبيعة الحال فإن ستاندال يضع أمامنا شخصية روائية رائعة.

بدأت المحاكمة في 15 كانون الأول من عام 1827؛ أي بعد خمسة أشهر على وقوع الحادثة، أمام محكمة الجنايات في إيزير. تجمهر حشد كبير من الناس أمام قصر العدل في غرونوبل. كل منهم يريد رؤية القاتل المشين، ذلك الإنسان ذي الوجه المشؤوم. لكن الدخول إلى قاعة المحكمة كان شديد الانتقائية ولم يسمح إلا لمن يحمل بطاقة دعوة موقعة من رئيس المحكمة.

انفطرت قلوب النسوة وهن يرمقن ذلك الشاب الناحل الحزين. عدته بعض الزوجات بطلاً. ولم ير فيه الأزواج سوى غاو حقير وقاتل ومدنس لعش الزوجية! أما بيرتيه، فقد قام بتمثيل دوره الأخير. رداً على سؤال الرئيس فانتانون، القاضي المعروف بقسوته، وصف له أنطوان وقائع صبيحة يوم الأحد 22 تموز 1827 وشرح له حالته النفسية آنئذ:

«كنت خارج وعيي، أكاد لا أميز الطريق الذي طالما طرقته. وفي الكنيسة كنت أجلس في المقعد الذي يلي السيدة ميشو، وقد أدى قربي الشديد منها إلى تشوش أفكاري وتفككها. بدا لي وجودي كله مجرد حلم. في لحظة ما، تحولت أفكاري كلها لتدفعني نحو الانتحار. وفي نهاية المطاف، صور لي خيالي أن السيدة ميشو تسلم نفسها لرجل آخر غيري، عندها استبد بي جنون الغيرة.»

تفاعل الحضور مع مشاعر المتهم. لكن شهوداً كانوا حاضرين في الكنيسة ذلك اليوم، قالوا عكس ذلك، وأكدوا أن بيرتيه كان هادئاً تماماً. انطلقت إشاعة جديدة في القاعة. نودي على السيد ميشو دو لاتور ليمثل أمام قوس المحكمة، فتحدث في جو من الصمت المطبق عما بذله من مساع من أجل أنطوان، واختتم حديثه مؤكداً أنه منع المذكور من دخول منزله حينما علم بسلوكه. عندها نهض المتهم ليقول:

«طوال إقامتي في برانغ، لم تنقطع علاقتي بالسيدة ميشو، سواء عن طريق المراسلة أو غير ذلك مما لا أستطيع تسميته. لقد أجرمت بحقها حينما نسيت مشاعرها نحوي، وكنت أراسلها كل يوم. وغير صحيح أن زوجها منعني من دخول منزله؛ بل إن السيد ميشو ألزمني بزيارته!».

في هذه اللحظة، توقع الجميع أن يستمع القاضي إلى الشاهد الرئيس، تلك الوحيدة التي تعرف الحقيقة، أي السيدة اولالي ميشو دو لا تور. لكنها خيبت أمل الجميع عندما أرسلت إلى المحكمة شهادة طبية تقول إن حالتها الصحية لا تسمح لها بالإدلاء بشهادتها. وكان ذلك آخر مهرب لامرأة تريد قبل كل شيء أن تنسى، ولن تشفى أبداً لأنها توفيت بعد ثلاث سنوات.

كان العصر يشرف على نهايته، حين تناول النائب العام غيرنون ـ رانفيل، الكلام، فجاءت مرافعته بلا رحمة:

«بعد التعمق في دراسة سلوك بيرتيه توصلت إلى قناعة بأن حب هذا الرجل للسيدة ميشو لم يكن جدياً على الإطلاق. وهو ما قد يدفعكم إلى سؤالي عن السبب الذي دفعه لارتكاب الجريمة هذا الدافع أعلن عنه هو بنفسه، وهو الانتقام، الانتقام لكبريائه المهان ولآماله الخائبة بعد أن أغلقت أبواب المدارس الدينية كلها في وجهه، في حين كان طموحه يقول له: «ستبلغ مرادك من خلال الكهنوتية»، لم يكن مهتماً بغير مصالحه، وكان مستعداً لكبح جماح غضبه والعودة عن مشاريعه المنحوسة لو ساعدته عائلة ميشو بما لها من نفوذ. لقد قايض سيدة المنزل على مالها أو حياتها،لأنه يرى في المال الوجاهة الكفيلة بإرضاء كبريائه!»

في قفص الاتهام كان بيرتيه يبدو أكثر نحولاً وشحوباً وهشاشة. لكن ما إن أعلن الرئيس عن إعطاء الكلام لمحامي الدفاع حتى استجمع قواه وأخرج ورقتين من جيبه، وراح يقرأ بصوت بارد يتناقض مع فصاحة الموضوع: «إني لا أتهم العناية الإلهية، لكن حينما يتحول إنسان ذو قلب عاشق وحساس فجأة إلى مجرم مخيف، فهذا يعني أن إصبع الله قد تدخلت في هذه الكوارث الدامية».

بعد هذا التحليق الكلامي، راح بيرتيه يروي قصة طفولته في مصهر أبيه في برانغ. تحدث عن صحته الهشة التي منعته من متابعة مهنة أبيه، وعن المدرسة الباردة التي أرسل إليها وعن يقظة حساسية لديه لا تنسجم مع الحياة الدينية، ثم العودة إلى كنف عائلته حيث كان غير ذي نفع، بعدها سرد قصة وصوله إلى بيت عائلة ميشو دو لاتور:

«يا ليتني سقطت ميتاً على عتبة هذا البيت! لقد أمضيت شبابي كله في المدرسة الدينية، لكن أفكاراً قذرية عن الحب، وصوراً منحوسة. صور امرأة مافتئت تتعقبني ولم أك من أولئك القادرين على استبعاد تلك الأفكار عبر تسبيحي بالصلاة».

شعر الحضور، هذه المرة، بصدق بيرتيه. لكن ألم يتأخر الوقت؟. قدم محامي الدفاع الأستاذ ماسونيه مرافعة تدفع عن موكله المسؤولية:

«ألا تشهد تفاصيل ظروف هذه المحاكمة على حالة الهذيان التي يعيشها هذا التعيس؟ أرأيتم في حياتكم أحداً يتأمل القتل العمد بدم بارد، ويحدث الناس عنه، ليس من ستكون ضحيته فحسب، بل أهلها وجيرانها أيضاً؟.. لالا الشيطان وحده من يتصرف على هذا النحو، وقوانيننا لا تعاقب الشياطين؟».

واختتم المحامي مرافعته بذكاء:

«إن من يقلب الحب كيانه تراه أشبه بالأعمى الضال الذي فقد من يهديه سواء السبيل. وما الأذى الذي يسببه للآخرين سوى حدث طارئ وليس جريمة!»

وانتهى المحامي بالتماس العفو عن موكله دون قيد أو شرط.

كان الليل قد أرخى سدوله منذ فترة طويلة حينما انسحبت هيئة المحكمة والمحلفون للتداول. في تلك السنة؛ أي 1827، لم يكن قانون العقوبات قد لحظ بعد الظروف المخففة. وبالتالي كان على المحلفين الإجابة على سؤال وحيد: «هل أنطوان بيرتيه مذنب بمحاولة القتل مع سبق الإصرار والترصد؟» إذا جاء الجواب إيجابياً سيتم قطع رأس الطالب السابق، أما إذا كان سلبياً فسيتم العفو عنه.

عاد المحلفون كل إلى مقعده والجواب يرتسم على وجوههم: بيرتيه مذنب مع سبق الإصرار والترصد. إذاً، هو الموت. أنطوان لم يرتعد. لكن شحوبه ازداد قليلاً ولم يحزن عليه أحد سوى الجمهور.

قدم أنطوان بيرتيه طعناً بالحكم عن طريق النقض، فأرسل عريضة التماس مطولة إلى الملك شارل العاشر. واقترح النائب العام/غيرنون ـ رانفيل تخفيف العقوبة، لكن الرئيس فانتادون لم ير الأمر على هذه الصورة: «إن مصلحة المجتمع تقتضي أن نضرب بسيف القانون شخصاً أدهشته فظاعة جريمة صاحَبتها دعاية كبرى، حتى إن بيرتيه لم يجرؤ على إبداء أي نوع من الشك حول الظروف التي تتهمه. بعد قراءة هذا التقرير، لم يتردد شارل العاشر أبداً في رفض العفو عنه».

في 22 شباط من عام 1828، وعند الساعة الحادية عشرة صباحاً اقتيد أنطوان بيرتيه إلى منصة الإعدام التي نصبت في ساحة لاجونيت. النوافذ العليا المطلة على المنصة كانت

للمنزل الذي ولد فيه هنري بايل، المعروف باسم ستاندال. كان أنطوان الذي اعتراه الهزال يعوم في ردائه الأسود. في يوم خصص للتسوق، كان الجمهور يحث الخطى ليتحلق حول المنصة. مرة أخرى أغمي على بعض النسوة وهن ينظرن جمال هذا الشاب الفائق وشدة ضعفه. ما إن وصل أنطوان إلى المنصة حتى جثا على ركبة واحدة، وصلى. حبس الجمع أنفاسه. وقبل أن يلمسه الجلاد انتصب بيرتيه واتجه بنفسه نحو تلك الآلة الرهيبة وقدم رقبته إلى العدالة.

3 ـ «ماريوس جاكوب»، جنتلمان فوضوي

رواية أرسين لوبان لموريس بلان

في أيار من عام 1874 ولد أرسين راوول لوبان. أبوه تيوفراست لوبان، أستاذ اللياقة البدنية والمبارزة بالسيف والملاكمة، في مدينة بلواBlois الفرنسية وأمه، هنرييت دانذريسي الأرستقراطية الريفية التي تنكرت لها عائلتها بعد زواجها من أحد أبناء العامة.

عهد بأرسين، بعد ولادته بقليل، إلى مرضعة طيبة من فلاحات النورماندي هي السيدة فيكتوار، زوجة أحد المزارعين. لكن هذا لا يعني أن والدي أرسين قد أهملاه، إذ كان والده تيوفراست لوبان ينتهز فرصة زياراته إلى ابنه ليعلمه مبادئ الملاكمة واللياقة البدنية. ولم ينس الابن هذه الدروس الثمينة. ولم يكن الأب مجرد أستاذ فحسب بل نصاب متمرس هرب إلى الولايات المتحدة ومات في السجن هناك.

لم تعد هنرييت قادرة على تحمل طيش زوجها مما أدى إلى انفصالها عنه باكراً. ثم استعادت ابنها أرسين واصطحبته لتعيش معه في باريس، وأطلقت عليه اسم عائلتها. قام أحد أبناء عمومة هنرييت، هو دوق درو سوبيز بإسكانها في غرفة متواضعة من قصر صغير في الطابق المعد للخدم. لم يتحمل أرسين الإهانة التي تتعرض لها والدته: فقام وهو في السادسة من عمره بسرقة حلية كان يتباهى درو سوبيز بامتلاكها، لاسيما أنها كانت عبارة عن طوق ملكي مشهور صنع من أجل ماري أنطوانيت [انظر لاحقاً الفصل المخصص لكاغلياسترو «قصة مخاتل»]. وكانت تلك السرقة أول مغانم لوبان! عندئذٍ لم يشك أحد على الإطلاق بأن يقوم أرسين الصغير بمثل هذا العمل الجريء.

لقد وضعت سيرة هذا الجنتلمان ـ اللص في خمسين قصة ورواية، حيث تتعدد الاختلاسات وعمليات السطو والتضليل والهروب والحركات المسرحية والفاضحة. لكن ولادته الأدبية لا تتطرق إلى سرقة الحلية الملكية الشهيرة إلا في عام 1906 (الطوق الملكي). الحقيقة أن أرسين لوبان ظهر للمرة الأولى بريشة موريس لوبلان الذكية في قصة

نشرت في أحد أعداد مجلة(Je sais tout «أعرف كل شئ) التي أطلقها بيير لافيت في عام 1905. حيث طلب الناشر من صديقه لوبلان، المعروف برواياته النفسية، كتابة قصة مغامرات. أحس الروائي بالحرج؛ إذ لم يسبق له أن كتب مثل هذا النوع من القصص. لكن بعد شهر، أرسل إلى صديقه لافيت مخطوطاً يتضمن قصة كتبت بضمير المتكلم، تتحدث عن مسافر فوق مركب تابع لشركة الخطوط البحرية بين مدينتي لوهافر الفرنسية ونيويورك الأمريكية. في عرض البحر وفي أثناء هبوب العاصفة، يتلقى عامل البرق على المركب «برقية» جاء فيها أن اللص الشهير أرسين لوبان موجود بين المسافرين تحت اسم ر.. في هذه اللحظة هبت عاصفة أدت إلى انقطاع الاتصال. فعم الاضطراب نفوس الجميع، ولاسيما أنه تم الإبلاغ عن وقوع بعض السرقات فوق المركب. ودارت الشكوك حول كل من يبدأ اسمه بحرف الراء. لم يتم الكشف عن السارق إلا بعد وصول المركب إلى مدينة الهافر؛ حيث تم توقيفه: وعندها يتبين أنه السارد نفسه، أي أرسين لوبان!

لاقت القصة نجاحاً كبيراً. لذا ضغط بيير لافيت على صديقه لوبلان لكتابة مغامرة جديدة يقوم بها لوبان. لكن الروائي لم يتحمس لهذا الأمر أبداً وسوغ ذلك بقوله: لقد أودعت البطل السجن لكي لا تتطور القصة لاحقاً. فرد الناشر بقوله «لا بأس! دعه يهرب منه!»

هكذا قدم لوبلان حياة ثانية للشخصية في السجن، إذ نظم لوبان عمليات سرقة قام بها شركاؤه. وفي المرحلة الثالثة تمكن من الهرب بشكل مثير. وبعد أن تحرر لوبان، انتصر على مبدعه ولم يغادره أبداً.

كان لصاً، لكنه لم يتخل أبداً عن تهذيبه. لص متميز، تراه يركض فوق السطوح، وينزع الأنفاق ويتسلق واجهات المباني بلباسه الأسود الرسمي الضيق وفوق رأسه قبعة التشريفات. كان مألوفاً لدى الطبقة الراقية، وملكاً في التخفي فتراه باروناً أو كونتاً أو مديراً للأمن، وكان يشرّف من يسرقهم بمجرد حضوره. ومن يتعرض للسرقة من قبل لوبان يشعر بلذة لا يمكن قبولها إلا من هذا الرجل الذواق الذي يسرق برقة، ويتعمد ترك بطاقته الاسمية بعد أن يغادر المكان أو يقوم بإرسال الورود لاحقاً إلى ضحيته...

كان موريس لوبلان أول من تأثر ببطله: «كان عليّ أن أجعل من أرسين لوبان شخصية مزدوجة، لص وشاب ظريف (لأن كل أبطال الروايات ظرفاء). بالتالي كان لا بد من أن أضيف إلى قصتي عنصراً بشرياً لكي تكون عملياته مقبولة يمكن غفرانها أو أن تظهر وكأنها طبيعية. فهو أولاً يقوم بالسرقة من أجل المتعة أكثر منها بدافع الجشع. إضافة إلى

أنه لا يسرق الظرفاء أبداً. بل غالباً ما يعبر عن التسامح. وغالباً ما تفسر مغانمه جزئياً، على أنها بمثابة تدريبات عاطفية تمنحه الفرصة لكي يعبر عن بسالة أو إخلاص أو روح الفروسية (le petit var 1933)».

نشرت أولى مغامرات أرسين لوبان في شهر تموز من عام 1905.

القصة الحقيقية

قبل أربعة أشهر من هذا التاريخ؛ أي في شهر آذار، مثلت عصابة رهيبة من اللصوص أمام محكمة جنايات منطقة لاسوم مؤلفة من ثلاثة وعشرين رجلاً وامرأة، اتهمت بارتكاب أكثر من مائة وخمسين عملية سرقة حصدت منها ما يعادل خمسة ملايين فرنكاً ذهبياً، وأطلق على هذه العصابة اسم **«عمال الليل»**. حينما دخل زعيم العصابة، ماريوس جاكوب قفص الاتهام ران الصمت على القاعة. هذا هو إذاً الشاب الأنيق ذو المعطف الأسود وياقة الفرو والقبعة المستديرة المنتفخة وربطة العنق الحمراء؛ هذا هو الذي كان يقود ذلك الفريق من اللصوص المنظمين بشكل مذهل وفعّال. بدا وكأنه أستاذ أو تلميذ لكاتب العدل. بحركات مدروسة، وضع حقيبته المحشوة بالوثائق فوق ركبتيه. لكن ابتسامة ساخرة كانت تفضح تلك الوداعة الظاهرية. قبل بضعة دقائق، عندما ترجل من السيارة ـ الزنزانة كان هناك حشد غفير بانتظاره في ساحة قصر العدل.

على الرغم من القيود، رفع جاكوب يديه عالياً وصاح بصوت قوي:

«تحيا الفوضوية»!

عندئذٍ انطلقت عاصفة من التصفيق.

اتضح الموضوع إذاً، فجاكوب ليس مجرد منحرف كغيره، بل هو وريث كارتوش [قاطع طريق اشتهر في فرنسا عند بداية القرن الثامن عشر] أو مانداران. قاطع طريق طيب لا يسرق لكنه «يعيد مسروقاته مباشرة»، لص يعيد توزيع ما غنمه على الفقراء ويمول «القضية»؛ رجل يصوّب الأقدار ولا يسرق إلا الأغنياء، ويرفض سفك الدماء! ابتسامته الساخرة التي تتحدى المجتمع بوقاحة، هي التي ستزدهر بعد بضعة أشهر على شفتي أرسين لوبان .

«انهض أيها المتهم!»

بقي جاكوب في مكانه مبتسماً وبدا على رئيس المحكمة، ميهيكند الاضطراب، فكرر نداءه:

ـ انهض!

- لا ياسيدي فأنت جالس أليس كذلك!

- انزع قبعتك حينما تخاطبني!

وبحركة من يده أشار جاكوب إلى لباس القاضي:

لكنك متدثر بملابسك، أليس كذلك:

احمرت وجنتا القاضي من شدة الغضب فانفجر قائلاً:

«أنت هنا لتحاكم، وعليك أن تمتثل للأعراف وتراعي الانضباط».

- هذه المحاكمة ما هي سوى مسخرة! استعراض للعدالة، و سأحترمك حينما تحترم العمال.

- ضحك البعض في قفص الاتهام، وسرت الهمهمات في القاعة. قام أحد رجال الدرك بانتزاع قبعة جاكوب مما ضاعف الجلبة. فصاح الرئيس:

«سكوت وإلا أخليت القاعة. ثم استدار مرة أخرى نحو المتهم الرئيس»:

«أترفض المحلفين»

- نعم أرفضهم جميعاً لأنهم أعدائي!»

جلسة غريبة ومتهم غريب. صباح اليوم التالي كتب المحرر القانوني في جريدة لورور: «انقلبت الأمور. ليس المجتمع الذي يمثله القضاة والمحلفون هو من يحاكم جاكوب، زعيم اللصوص؛ بل زعيم اللصوص هنا هو الذي يحاكم المجتمع. الحقيقة أنه يدير المحاكمة. فهو دائم الحضور في مشاهد الجلسات كلها وجاهز للإجابة، وحينما تقتضي الحاجة تراه يطرح الأسئلة والأجوبة في آن معاً. يترأس ويحاكم! صحيح أن رجال الدرك كانوا إلى جانبه، لكن حضورهم لم يعد يعني أي شيء. يتناول جاكوب الكلام لاستجواب الرئيس، وهو ما يوضح تماماً ذلك التغير الذي أصاب طرفي المعادلة».

ولد ماريوس جاكوب في مدينة مرسيليا في 29 كانون الأول من عام 1879 لوالدين خبّازين هما جوزيف وماري. الأم كانت تدير المتجر، أما الأب فكان فريسة للضجر أمام معجنه. كان جوزيف يحلم بالتجوال في العالم الفسيح والسفر عبر البحار البعيدة؛ وهو حلم وقف في طريق زواجه من ماري التي كان أهلها يرون استحالة تحققه، فطلبوا إليه التنازل عن أحلامه كشرط للزواج بها. وحينما لم تتحقق هذه المغامرات انكب على الشراب وراح يقص على ابنه الوحيد أحلامه العريضة. لم يكن ماريوس قد تجاوز بعد الحادية عشرة من عمره حينما أبحر على متن باخرة التيبت بصفة نوتي حدث. وبما أن هذا الصبي قد كان قارئاً نهماً لروايات جول فيرن،فقد اكتشف أن هذه الحياة كانت أقل

إثارة مما كان يتوقع.. كانت تشرق الشمس عليه وهو يلمع نحاسيات درابزين السفينة وينظف حجرات السطح الخ.. وفي المساء ينهار تعباً ويرتمي فوق سريره. انتقل للعمل في باخرة أخرى تسمى أليكس. في بحار الجنوب انشطر مركبه إلى قسمين بعد اصطدامه بسفينة شحن ألمانية ثم ابتلعه اليمّ. وصل ماريوس إلى مدينة سيدني على متن الأرمان – بيهيك، وكان في الثالثة عشرة من عمره، فهرب منها بعد أن هدده اثنان من بحارتها بالاغتصاب والتحق بسفينة لصيد الحيتان. وظن الصبي بأن المغامرة قد بدأت، على الرغم من أنه كان يظن أن كل بحارتها سكيرون، بدءاً بالقبطان الأسود ذي المترين طولاً.

ما أن بلغت السفينة عرض البحر حتى أشار المراقب إلى اقتراب أحد المراكب منها. سارع البحارة في النزول إلى الأسفل ليصعدوا وقد امتشق كل منهم سلاحه. اقترب المركب وتبادل البحارة تحيات الفرح. وفجأة اندلع إطلاق نار كثيف،وقتل كل من كان فوق جسر الباخرة الثانية. ترأس قبطان سفينة الشحن عملية الالتحام، وتم ذبح ما تبقى من بحارة السفينة الثانية ورميت جثثهم إلى البحر، وسلبت البضائع، وأخيراً تم إحراق الباخرة المنهوبة.

بعد أن رست السفينة الصغيرة بالقرب من اليابسة، اغتنم ماريوس الفرصة بعد أن هالته وضاعة أخلاق أولئك القراصنة. وجاء هروبه في الوقت المناسب؛ إذ تم القبض على سفينة صيد الحيتان بعد ثمانية أيام وشنق الطاقم كله.

ما زال ماريوس جاكوب يجوب البحر آملاً تحقيق حلمه المزيز في أن يصبح أحد ضباط البحرية التجارية. لكن فاقته والحمى التي أصابته أوهنتا قواه الشابة، فوقع مريضاً ثم أنزل في مرسيليا. وللمرة الأولى في حياته، كان عليه مواجهة العدالة بتهمة الهرب، لكن القضاة تسامحوا معه بسبب يفاعة عمره. بعدها ودع المحيطات، وعمل بعد شفائه في إحدى المطابع متدرباً على تنضيد الحروف. وبفضل أحد أبناء عمومته، اكتشف **الحركة الفوضوية** التي سرعان ما انتسب إليها بلا تردد. وكان قد سبق له قراءة رواية فيكتور هيغو 93 فاسترعت انتباهه العبارة التالية: «**هذه الطفيليات الثلاث: رجل الدين، والقاضي والجندي**». أصبح الشاب كاتباً في إحدى الصحف الفوضوية المحلية المسماة (لاجيتاتور)، أي مثير الفتن. شارك مع أصدقائه في تظاهرات أمام الكنائس. وضع المواد الحارقة في صناديق الاقتراع، وكتب المنشورات ودبج المقالات النارية. ذات يوم، حدث ما ينبغي حدوثه، حيث تمكن ماريوس مثله مثل رافاكول، من صناعة قنبلة. لكن أحد الجواسيس وشى به. وفي عام 1897 حكم عليه بالسجن لمدة ستة أشهر لقيامه بصناعة المتفجرات.

وعد ماريوس والدته بألا يلجأ إلى الانتقام بعد الإفراج عنه، وأن يتخلى عن نشاطاته الخطيرة، لكن المجتمع لم يقرر النسيان. وبقي ما، بوس مصنفاً طوال حياته على أنه فوضوي. فما إن يجد عملاً حتى يقوم أحد رجال الشرطة بإبلاغ رب العمل بأنه قد شغل عنده إرهابياً خطيراً، فيسرح من عمله فوراً. حتى أمه، التي انتهى بها الأمر إلى اعتناق أفكاره، وقعت ضحية هذا الاضطهاد المستمر. في إحدى حملات التفتيش استولى رجال الشرطة على خاتم خطوبتها، بذريعة عدم إمكانيتها امتلاك مثل هذه الحلية بالغة الجمال، وبالتالي فلا يمكن إلا أن تكون مسروقة، وأفهمها هؤلاء بأنهم سيستمرون في مضايقتها إلى أن يقبل الشاب بالعمل معهم مخبراً.. وأمام الحرب التي أعلنها المجتمع عليه، لم يجد أمامه خياراً آخر سوى الهجوم.

بعد أن نضجت شخصية ماريوس، أصبح يشك بفاعلية القنابل والتفجيرات والضرب. فقرر أن يهاجم مواطن ضعف الأثرياء، أي محافظ نقودهم. ولم تكن غايته السرقة في حد ذاتها، بل تحقيق طموحه في ما يسميه «استعادة الأموال من الأغنياء مباشرة» لأنهم أخذوها بغير حق، إضافة إلى استخدامها في تمويل الحركة الفوضوية (الحرية المطلقة). باختصار، يرى جاكوب أن السرقة تربط الفضيلة الإيديولوجية بالمنفعة النضالية المباشرة.

بعد أن انضم إليه روك وموريل، الأكبر سناً منه، إضافة إلى مساندة والدته وروز، الفتاة التي التقى بها مؤخراً، قرر ماريوس أن يجمع حوله فريقاً متعدداً ومدرباً يقوم بتحريك جميع أعضائه - بلغ عددهم الأربعين في عام 1900. جاكوب الذي وهبه الله عبقرية القدرة على التنظيم، وضع منظومة بالغة الدقة، يتواصل من خلالها لصوص العصابة في ما بينهم، إضافة إلى منهج للسطو.. كان المقر العام في باريس، لكن مسرح العمليات في الأرياف دائماً. أولاً يقوم أحد الكشافة برصد منازل ضحايا المستقبل — من إقطاعيين وقضاة وملاكين، وموثقي عقود وبرجوازيين كبار - وتحديد غير المأهول منها، فيلصق ورقة خاصة على الباب. فإذا لم تتم إزالتها خلال أربع وعشرين ساعة، فهذا يعني أن الطريق سالكة. عندها يقوم هذا الرجل بإرسال برقية مرمزة إلى جاكوب: يحدد فيها نمط الأدوات التي ينبغي استخدامها لدخول المكان وعدد الأشخاص اللازمين لإنجاز العملية. في المساء نفسه، يصل أعضاء الفريق ـ غالباً ما يكون ماريوس بينهم - إلى المنطقة بالقطار. وبعد أن يتناولوا طعام العشاء، ينتظرون إطفاء آخر قناديل الغاز، ثم يعودوا من حيث أتوا بغنائمهم في أول قطار صباحي. في مساء اليوم التالي، يمكن للأشخاص أنفسهم القيام بعملية أخرى في أقصى مكان من فرنسا بناء على إشارة من مبعوث آخر.

بعد شهور تمكن جاكوب من تطوير منظومته. ولكي يتجنب المرور عبر مخبئي الأشياء المسروقة؛ حيث يكثر المخبرون، قام بشراء مشغل صغير لصهر المعادن بعد إشهار إفلاسه. وهناك كان يتم صهر الحلي الذهبية المسروقة وتحويلها إلى سبائك يعاد بيعها إلى المصارف. كما اكتشف أمراً جديداً يمكنه من الاستمرار في الإطلاع على آخر منجزات صناعة الخزائن الفولاذية، اشترى معملاً لصناعة الأقفال؛ حيث يتمكن مع رجاله من دراسة آليات الخزنات الفولاذية ونماذجها بكل طمأنينة. وفي هذا المعمل يقومون أيضاً بصناعة الكلاليب أو العتلات وعقفات الأقفال والمفاتيح العامة القادرة على فتحها.

لكن أهم ما تميز به ماريوس وعصابته «عمال الليل» هو الجرأة وسعة الخيال، وهنا لابد من الإشارة إلى أول عمل مثير قاموا به.

في 31 آذار من عام 1899، وصل المفتش جول بونس برفقة مفتشين آخرين إلى مكتب أحد السماسرة في مون دبييتيه، شارع بوتي سان جاك في مدينة مرسيليا. المعروف عن هذا الرجل أنه يمنح قروضاً بمعدلات عالية ولاسيما إلى بسطاء الناس الذين يعانون صعوبات مالية. وعند وصوله إلى المكتب، صرح بكل فخفخة بأنه سيقوم بعملية تفتيش لاشتباهه في أن السمسار يخفي عنده ساعة سرقت في أثناء عملية سطو راح ضحيتها أربعة أشخاص. بينما كان أحد المفتشين المزعومين يقوم بإغلاق باب المكتب بالمفتاح، قام آخران بجرد محتويات الخزائن الفولاذية وتسجيل محتوياتها بدقة في دفتر، ثم وضعا الحلي والأشياء النفيسة في أكياس. بعد ثلاث ساعات من عملية التفتيش، كبلت يدا السمسار واقتاده أحد المفتشين إلى عربة كانت تقف في الخارج.. أما الشرطيان، أو المفتشان الآخران، فقد حملا الأكياس في عربة ثانية وركبا بدورهما. اهتزت العربة الأولى وهي في طريقها إلى قصر العدل. وهناك قام المفتش بتقديم السجين إلى مكتب النائب العام، بعد أن طلب إليه الجلوس فوق أحد المقاعد وطلب منه عدم مغادرته، ثم تركه بحجة أنه ذاهب لتلقي الأوامر من رؤسائه.. مرت ساعات عدة لم يكترث أحد بأمر هذا الرجل المصفد بالأغلال. وحينما قرر التعيس أن يطلب بعض التفسيرات تم اكتشاف الخديعة بعد فوات الأوان: إذ لم يتم العثور على مفتش اسمه بونص في مرسيليا كلها. أما رجال الشرطة الثلاثة، منهم ماريوس جاكوب، فقد كانوا في طريقهم إلى اسبانيا مع غنيمتهم الخرافية التي تقدر بأكثر من أربعمائة ألف فرنك ذهبي!

صحيح أنها عملية تجريبية، لكنها كانت ضربة معلم! عند عودة ماريوس من أسبانيا تم توقيفه بناء على وشاية أحد المخبرين الذين تسللوا بين الفوضويين. كان ماريوس معرضاً لأربع سنوات في السجن. بعد أن اقتيد إلى الزنزانة، تصنع الجنون، فاستدعي أحد الأطباء

لفحص حالته، ولما راوده الشك في أن مريضه يتصنع الحالة، فقد اقترح إحالته إلى أحد المصحات في مدينة إكسانبروفانص قطعاً للشك. وهنا ابتسم الحظ لماريوس: فقد وجد في المصح أحد الممرضين، اسمه روابيه، المتعاطفين مع الحركة الفوضوية، فقام معه بالتخطيط للهروب. كان على ماريوس أن يضاعف حركاته الجنونية ليصار إلى عزله في جناح المثيرين للشغب، فيودع زنزانة منفردة. طبق ماريوس التعليمات حرفياً. ضرب الأرض بقدميه،وأسال لعابه، وتمرغ فوق الأرض ولم يتورع عن مهاجمة هذا الشهم روابيه وراح يشد على خناقه. تدخل ممرضون آخرون وسرعان ما اقتيد المجنون إلى حيث يودع مثيرو الاضطراب، فكانت له زنزانة مبطنة بلا نوافذ، تضيئها كوة صغيرة تفضي إلى سطح السجن.

بعد بضعة أيام قام اثنان من عصابة جاكوب بتسلق جدار واجهة الملجأ وزحفا نحو سطح الجناح الذي يقيم فيه مثيرو الشغب. وبناء على المعلومات التي قدمها لهما روابيه قاما بكسر الكوة المزججة حيث يقبع قائدهم وأرسلا سلماً مصنوعاً من الحبال. بدأ ماريوس بالتسلق. لكن فجأة،تنبه أحد الحراس على صوت تكسير الزجاج، فسلط مصباحه إلى فتحة باب الزنزانة. عندها صاح جاكوب وهو ينظر إلى السماء:

«ناولني المسدس .. شكراً، لا لا،إنه معي!» . أصيب الحارس بالذعر وفر هارباً لطلب النجدة. عندها سارع جاكوب وشركاؤه إلى القفز فوق الجدار حيث كانت إحدى العربات بانتظارهم. استعاد ماريوس حريته وكسب في الوقت نفسه رجلاً جديداً هو روابيه.

طوال خمس سنوات ضاعف جاكوب وجماعته من «أعمال الليل» السرقات والاختلاسات المتنوعة. وفي كل تجربة جديدة كان اللص ـ الفوضوي يبدي برودة دم ولا يتردد أبداً في المخاطرة بنفسه. وبدا أن الأقفال كلها كانت تحت سيطرته. لم يصعب عليه العثور على نقاط ضعف الأمكنة التي يستحيل الوصول إليها. في مدينة تور،دخل الكاتدرائية بعد إزالة إحدى واجهاتها الزجاجية: في كنيسة ألوش دخل عبر السطح وتزحلق فوق شريط إحدى الثريات. وفي مناطق أخرى دخل إلى بيت ذي أبواب مصفحة بأقفال الأمان، ونفذ عبر أحد منافذ القبو ثم انتقل إلى الطابق الأرضي. وذات مرة أراد سرقة أحد محال المجوهرات في شارع كانكامبوا في باريس، فتصور طريقة اتضحت معالمها لاحقاً في واحدة من قصص جول داسان اسمها: **شجار بين الرجال**، مأخوذة عن رواية أوغست لوبورتون.

إذاً الهدف هو سرقة محل جواهر يقع في الطابق الثاني في أحد المباني. لذا قام أحد أفراد العصابة باستئجار شقة تفضي إلى الطابق الثالث باسم مستعار، أي فوق المحل تماماً.

تم رصد تحركات صاحب المحل بدقة كبيرة. في صباح يوم أحد، ذهب الحرفي كعادته الأسبوعية في نزهة في الريف مع عائلته. فقام جاكوب بثقب سقف الشقة الواقعة في الطابق الثالث، وأدخل فيها مظلة قام بفتحها لكي تسقط فيها الأنقاض في أثناء قيامه بتوسيع الثقب، وبالتالي فلا ضجة توقظ الجيران. بعد هذا لم يبق عليه سوى النزول على حبل تم عقده في نقاط عدة. وصل حيث الصندوق الفولاذي الذي يضع فيه صاحب المحل ذهبه، واستولى على خمسة كيلوغرامات منها، إضافة إلى الأحجار الثمينة واللؤلؤ والنقود العينية.

في لندن أو أمستردام كان يتم التفاوض على اللؤلؤ والألماس ومن ثم بيعه. أمستردام، المدينة التي غالباً ما كان يسافر إليها ماريوس بهويات مزيفة، جعلته خبيراً في التأمين لصالح شركة لويد الهولندية! وهنا يتشابه ماريوس مع بطل القصة أرسين من حيث قدرتهما على التخفي والتضليل من حيث استخدام الشعر المستعار والأثواب المتنوعة. كان جاكوب يفضل الظهور بمظهر تاجر العاديات الموسر المحترم، تاجر الأثاث المبتدئ أو الكابتن الفارس أوتراه تحت قفطان رجل الدين.

كلاهما ممثل ومتصنع. جاكوب، الذي سيصبح لا حقاً لوبانLupin، لا يحب أكثر من القيام بالحركات الجميلة، وكان أرسين يبعث بالورود إلى ضحاياه، ولاسيما حين تكون تلك الضحايا من النساء الجميلات. أما ماريوس فقد تخلى عن سرقة بيت جميل في روشفور حينما اكتشف بأنه يعود للكاتب المعروف بيير لوتي، لاعتقاده بمدى أهمية الكاتب للمجتمع! وفي كاتدرائية تور حيث سرق أربع مسديات لأوبيسون، ترك له بطاقة كتب فيها: «أرجو من الله تعالى أن يجد من سرقك!».

ناهز ماريوس الخامسة والعشرين من عمره وهو على رأس عصابة رائعة كدست مغانم ضخمة. ومع هذا فقد كان يعيش مع صديقته روز حياة متواضعة، ولا يتناولان طعام العشاء إلا في مطاعم العمال، لأن هذه النقود التي يسرقونها لم تكن ملكاً لهما؛ بل للحركة التي ينتميان إليها.

في 21 آذار من عام 1903، دخل جاكوب مع اثنين من مساعديه هما بور وبيليسار، أحد البيوت البورجوازية غير المأهولة في أبفيل. لكن أحد الجيران الساهرين رآهما. وفي الحال ارتدى معطفاً فوق قميص النوم، وهرع نحو مخفر الشرطة. اكتشفه بور المكلف بالمراقبة خلف إحدى النوافذ. فحذر الآخرين وهو يلفظ اسم: الأب دوشين. فسأله جاكوب: «من أين ذهب»؟ فقال : إلى اليمين ثم استدار..

- إذاً سار في شارع سان وولفرانج. وهو أمر سيء لأن هذا هو اتجاه المخفر!.

لاذ اللصوص الثلاثة بالهرب سريعاً. وما إن ابتعدوا إلى مسافة آمنة، حتى بدأ جاكوب بتخفيف خطاه: «لافائدة من العجلة. فأنا أعرف رجال الشرطة هؤلاء». سيذهبون لمعاينة الكسور ثم يعودون سريعاً إلى أسرتهم، ولن يبدؤوا التحقيق إلا صباح الغد. وأمامنا متسع من الوقت للوصول إلى محطة سان ريمي، وغداً هناك عمل ينتظرنا في منطقة بولونيا!

ترى، هل أهمل ماريوس جاكوب دفاعه بسبب ما حققه من نجاح؟ إلا إذا كانت «المهنة» لم تعد توفر له ذلك الشعور القوي الذي كان يحس به سابقاً. لاشك في أنه الإنهاك. زد على هذا تعبه من قيادة فريق كبير عليه أن يحكم في النزاعات بين أفراده.

دخل القطار إلى محطة سان ريمي. كان «عمال الليل» الثلاثة بصدد شراء بطاقاتهم. فجأة برز اثنان من رجال الأمن في القاعة. تمكن باليسار من الهرب. والتحم بور وجاكوب بالشرطيين. نجح بور باستخراج مسدس من جيب سترته. فوقع الشرطي بريفو أرضاً بعد إصابته في بطنه، بينما استمر جاكوب في صراعه مع العريف أكيير. أخيراً تفوق جاكوب على خصمه. نهض وأخرج سلاحاً من جيبه وأطلق على الشرطي فأصابه بجرح خطير، وهرب جاكوب عبر الأرياف. لكن بعد ساعات،كانت هناك دورية من ثلاثة دركيين يقودهم نائب عام الجمهورية شخصياً؛ حيث ألقت القبض عليه.

بعد عامين، افتتحت محاكمة «عمال الليل» في مدينة أبفيل، ومثل فيها ثلاثة وعشرون من أفراد العصابة، منهم ماري، والدة ماريوس، وروز صاحبته، لكن عدداً كبيراً منهم تمكنوا من الهرب في الوقت المناسب. رفض جاكوب الإفصاح عن أسماء شركائه وتعهد بتحمل المسؤولية كاملة عن الأعمال التي تدين فريقه: وحينما كان الرئيس يسأل المتهمين حول دوره في عمليات السرقة كان جاكوب ينهض في القفص ويقول «أنا المسؤول»؟.

ثم يضيف وهو ينظر في عيني الرئيس: «إني أعترف بكل سرقاتي على أنها شرف لي، لا ترحمني، لأني لو كنت في مكانك لما رحمتك».

في اليوم الثالث للمحاكمة، خاطب جاكوب المحلفين على شكل عرض لموقفه السياسي:

«أيها السادة، تعرفون الآن من أكون: أنا متمرد يعيش على سرقاته. لا أعترف بحق أحد في محاكمتي، ولا أطلب عفواً أو رحمة. فلكل إنسان الحق في مأدبة الحياة. حق لحياة لا يستجدى أبداً،إنما يؤخذ. بالتأكيد أعتقد بأنكم كنتم تودون لو أنصاع إلى نواتينكم كعامل مطواع ومهترئ، إنني أصنع الثروات في مقابل أجرة بخسة. لكني كرهت

أن أستسلم لبغاء العمل، وفضلت أن أكون سارقاً لا مسروقاً. وبالتالي فقد حاربت الأغنياء ممن يسرقون خيرات الفقراء! إنني لست مع السرقة ولم ألجأ إليها إلا لكونها وسيلة لمكافحة أكثر السرقات بغياً، أعني: الملكية الفردية. وبوصفي فوضوياً ثورياً، فقد قمت بثورتي، لكي تنتصر الفوضوية!».

من الواضح أن جاكوب قد تكفل بالدفاع عن نفسه. ولم يعد القاضي ويكيهيند قادراً على المتابعة. زعيم «عمال الليل» كان رهيباً أمام القاضي مثلما هو حاله أما صندوق فولاذي يحضر نفسه لخلعه. ينادي على الشهود، ويسخر من الآخرين، ويقود اللعبة. إن أراد القاضي أن يشرح الكيفية التي تمت بها السرقة، كان ماريوس يقاطعه قائلاً:

«لا ياسيدي الرئيس، اسمح لي أن أقول لك بأن خبرتك قليلة في ما يتعلق بالسطو. صدق تجربتي القديمة، إنها ليست مهنة يسهل على المرء تعلمها، وبالتالي على كل منا أن يهتم باختصاصه: أنت مختص بالمقصلة وأنا مختص بالسطو».

أحد الأشخاص المدعو إيثدو، وهو من سكان كومبينيه، استدعي أمام المحكمة، واتهم جاكوب بأنه سرق منه سندات عدّة. ابتسم المتهم، الذي يعرف ملفه ظهراً عن قلب، وبرهن طوال شهادته عن ذاكرة لا مثيل لها:

ـ كم كان سعر سنداتك؟

ـ ألف ومئتا فرنك!

ـ لقد سرقت قبل أن أسرقك يا صاحبي المسكين، كانت سنداتك بلا قيمة،ولذلك فقد قمت بإحراقها، لكني أراهن أن من باعك إياها ليس أشرف مني، ومع هذا تراه اليوم يضع وردة على كمّه.

انساب الضحك في القاعة. لاحقاً تم استدعاء أحد خدام الكنيسة للشهادة في سرقة كنيسة كانت حراستها موكلة إليه. انتهز جاكوب الفرصة فوراً ليبدأ نقده اللاذع ضد الخورنة المتهمين بامتلاك الصناديق الفولاذية؛ «حيث لا يجد المرء سوى الأسماك المدخنة» وحينما يصر خادم الكنيسة على تعداد الأشياء المسروقة من قبل جاكوب، يقاطعه هذا الأخير بقوله:

«عفواً، لقد نسيت شيئاً، لاشك أنك تذكر، تلك المنحوبات، لنقل منحوتات من نوع فراغونار!».

يختلط الأمر على حارس الكنيسة وتضحك القاعة.

يشعر الرئيس أن المحاكمة كانت تفلت من بين يديه، وينتهز فرصة حدث وقع في الجلسة ليهاجم الدفاع بعنف. اغتاظ المحامون بلا داع. واحتد الكلام. وقرر المدافعون كلهم مغادرة القاعة. ونهض الثلاثة والعشرون متهماً بقيادة جاكوب على النور. إذ لا يمكنهم البقاء بلا محامين. واتجهوا جميعاً نحو المخرج بصخب عجيب وهم يصيحون:

«تحيا الفوضوية، الرئيس عفن، مجرمون ..!».

ثم بدؤوا ينشدون النشيد العالمي!

استمرت المسرحية. لكن النكهة غابت عنها بغياب ممثلها الرئيس. في 22 آذار، وبعد إحدى عشرة ساعة من المداولات، قدم المحلفون رأيهم في أن ماريوس جاكوب يستحق عقوبة السجن مع الأشغال الشاقة المؤبدة، كما حكم على «عمال الليل» بأربعة عشر عاماً، ووجهت إلى الآخرين أحكام تتراوح بين الخمس سنوات والعشرين سنة، كما تم العفو عن ثمانية منهم. خارج قاعة المحكمة تجمهر جمع غفير أمام قصر العدل. وراحت أمارات التمرد تنذر بالخطر. عندها تدخل ثلاثة من أفراد سلاح المشاة لاحتواء المتظاهرين.

لكن ماريوس جاكوب لم يكن قد أنهى بعد أمره مع العدالة؛ فمثل مرة أخرى، بعد أربعة أشهر أمام محكمة الجنايات في مدينة أورليان. وكانت تلك المحاكمة مجرد إجراء شكلي طالما أنّ المتهم كان يعرف بأنه سيسجن في سجن كايان، حيث لا أمل له بالخروج. لكن الفوضوي، راح يسلي المتفرجين كما فعل في مدينة أميان ويزعج القضاة. وهنا جرب الهروب من السجن، فحمل سجانيه على اقتياده إلى الحمام، وأغلق الباب خلفه. ورصد لوحة خشبية تبدو وكأنها تخفي مخرجاً، فأزال مساميرها بسرعة ولاذ في الفتحة ثم قفز إلى الأسفل، فوجد نفسه على بعد ثلاثة أمتار، من قاعة محكمة الجنايات!

في المساء نفسه، تم الحكم عليه مرة أخرى بالأشغال الشاقة المؤبدة. فكتب إلى والدته يقول: «إنه أمر جيد بالنسبة للشرفاء أن يبكوا ويتألموا في وادي الدموع هذا، فهم الواثقون من التمتع بكل ما يمكن أن يحمله المستقبل من بهجة. أما أنا، اللص المسكين الذي لا يرعوي، وقدر لي أن أكون فحماً حجرياً في مرجل السيد لوسيفر (كناية عن الشيطان)، فإن متعتي هي الاستهزاء بكل شيء، والظهور فوق الأحداث، والسعي لاستخدامها من أجل مصلحتي. ثم الاستعجال للعودة إلى السجن، لأراه بعظمته وجبنه وضعته وأهوائه وتمرده. وأجد فيه أصدقاء أوفياء. رجال لا تجد مثيلاً لهم في أي مكان!».

سافر ماريوس جاكوب إلى غويانا التي وصلها في شهر كانون الثاني من عام 1906. وكانت رحلته ضمن قفص أعد خصيصاً له. لكن ما إن وطئت قدماه كايان، حاول

الفوضوي الهرب ثماني عشرة مرة. على الرغم من السجن ومختلف العقوبات التي فرضت عليه والآلام التي عاناها، إلا أنه لم يستسلم. وكان دائماً يواجه إدارة السجن وحراس المساجين المؤبدين.

بعد الحرب العالمية الأولى، قام أصدقاؤه الفوضويون، الذين لم ينسوه، بتنظيم حملة صحفية للإفراج عنه. في عام 1925، أحرز انتصاره الأول؛ حيث غادر جاكوب مدينة كايان. وقضى أيضاً ثلاثة أعوام في سجن رين، قبل أن يتم إخلاء سبيله نهائياً.

كان الفوضوي اللص يقترب من سنواته الخمسين، ولم يتخل عن أي من أفكاره، لكنه أصبح يطمح لحياة أكثر هدوءاً. والتحقت به والدته التي لم تتوقف عن دعمه. اشترى جاكوب تجارة متجولة لبيع الطواقي القماشية وتحسينها وأقام بالقرب من رويّان في منطقة الإندر. أصبح اللص السابق يتردد إلى السوق لبيع بضاعته. لكن، في عام 1936، لم يعد يطيق هذا العمل، فسافر إلى برشلونة واختلط بالفوضويين الأسبان الذين كانوا يقاومون بشجاعة في قوات فرانكو المتمردة. وكان مستعداً للتضحية بحياته وتنظيم شبكة تمويل بالأسلحة. لكن جاكوب عاد إلى فرنسا بعد أن أدرك أن الجبهة العمالية كانت تتفكك وبعد السيطرة المتنامية للشيوعيين الستالينيين في المعسكر الجمهوري.

بلغ ماريوس الواحدة والسبعين من عمره، وتوفيت أمه، ثم زوجته، وعاش وحيداً صحبة كلب عجوز. ورفض الفوضوي الاستسلام للشيخوخة. فتناول الريشة ليكتب إلى أصدقائه الفوضويين: «لقد عشت حياة ملؤها النجاح والفشل، وأقدر أن القدر قد كافأني. وسأغادركم بلا يأس والبسمة فوق شفتي، والطمأنينة تسكن قلبي. ما زلتم شباباً لا تدركون معنى أن يرحل المرء موفور العافية، غير عابئ بالعاهات كلها التي تترصد الشيخوخة. كلها تتجمع هناك، مستعدة لافتراسي. شكراً. لقد عشت، وأستطيع الآن أن أموت لألحق بوالدتي وزوجتي». كما يحدد جاكوب الطبيب الذي سيفحص موته. («رجل واع لم يتمكن من بعث إنسان أبداً») والرجل الذي سيدفنه («محترف بارع، لا يمكنني من الفرار أبداً»)، بعدها قام بترتيب حفل لأطفال قريته.

عند حلول مساء 28 من شهر آب عام 1954، حقن كلبه بإبرة صغيرة، ثم استوى فوق سريره، ودون أن يرتعد، قام بملء الإبرة من جديد بالمورفين وغرز نفسه بها ثم تمدد فوق سريره. ونام ماريوس جاكوب إلى الأبد، دون أن يمكّن حتى الشيخوخة منه.. ■

ثورات فكريـة في الأدب العالمي

عبد الباقي يوسف

حفل تاريخ الأدب في العالم بالكثير من الثورات الفكرية الهامة التي غيّرت مسار التفكير الإنساني، وأسست لمفاهيم جديدة أغنت عقل الإنسان، وجعلته أكثر نضجاً، وأكثر استنارة في علاقة تكاملية بين الفكر والأدب من جهة، وبينهما وبين تقدم ورقي الإنسان من جهة أخرى.

فريدريك نيتشة يقود ثورة: القوة من أجل المقاومة

ثمة أشخاص لا يمكن نسيانهم من الذاكرة كونهم يفرضون حضورهم وأفكارهم في مختلف الأحداث التي تمر بها البشرية في الحقب المتلاحقة، ونظن دوماً بأنهم مازالوا معنا يعيشون الحياة ويرون سريان أفكارهم ورؤاهم ونظرياتهم. وربما يكون نيتشه أحد هؤلاء الذين تركوا بصمات ليس من السهولة أن تُمحى من ذاكرة البشرية رغم العمر القصير الذي عاشه.

إنه صاحب الكتاب الكبير /هكذا تكلم زرادشت/ هذا الكتاب الذي أصبح جزءاً من ثقافة أي فرد على سطح الكرة الأرضية واشتهر أكثر من مؤلفه، فعندما يعدد الإنسان المثقف أسماء الكتب الأساسية والكبرى التي نهل منها ثقافته، فلا بد له أن يذكر /هكذا تكلم زرادشت/. لقد نادى نيتشه بضرورة الحرية الفكرية لأي إنسان ومهما كان موقعه، ونادى بأن يحقق هذا الإنسان بطولة في مجال عمله مهما كان نوع عمله، ما يهم أن يحقق

الإنسان بطولة قبل أن يختفي من الحياة، وإلا فهو كائن غير بطل. لقد أدان نيتشه الجبن والهزيمة والاستسلام للإنسان مهما كانت الدوافع، فأن يقضي المرء بكرامة وبراية خفاقة أفضل له بكثير من أن يعيش بذل وخنوع وهزيمة. وهو ينادي بأن تكون الأجيال البشرية القادمة عبر الزمن أقوى من الأجيال السابقة، فكل جيل عليه أن يكون قوياً ومكتشفاً للحقيقة ومفكراً بقوة أكثر من سابقه، وذلك حتى يسوغ سبب مجيئه إلى الحياة. يقول نيتشه لهذه الأجيال التي سوف تأتي بعده: /لا يكفي لطالب الحقيقة أن يكون مخلصاً في قصده؛ بل عليه أن يترصد إخلاصه ويقف موقف المشكك فيه، لأن عاشق الحقيقة إنما يحبها لا لنفسه مجاراة لأهوائه؛ بل يهيم بها لذاتها ولو كان ذلك مخالفاً لعقيدته، فإذا اعترضته فكرة ناقضت مبدأه، وجب عليه أن يقف عندها فلا يتردد أن يأخذ بها. إياك أن تقف حائلاً بين فكرتك وبين ما ينافيها /. وينتهي إلى أن يقول: /إن ما فطرنا هو أن ننجب كائناً يتفوق علينا، تلك هي غريزة الحركة والعمل/. ولاشك في أنه سوف يواجه من يسيء فهمه، سواء من القراء الذين فهموا القوة على أنها تكمن في ممارسة العنف، أو من النقاد الذين حمّلوه نتيجة مواقف العنف الكبرى التي وقعت في زمنه، وحتى تلك التي سوف تقع بعد نيتشه بسبب هذه الأفكار التي نشرها، وهو يدعو لأن يكون الإنسان سوبرماناً، وأن يقتل كل شعور بالوهن في ذاته، وحتى يبتر عضواً من أعضائه من شأنه أن يسبب الوهن لبقية الأعضاء. إن القوة هي مستقبل البشرية، كما هي مستقبل الفرد، ولا تستطيع أن تتحكم بنفسك إلا إذا كنت أقوى من نزعاتك، والقوة هي التي تقود العالم برمته، ومن يمتلك هذه القوة سوف يكون سيداً على نفسه، ومن ثم على العالم أجمع. إنه يدافع عن أفكاره في مواجهة سوء الفهم ذاك فيقول: / لست غولاً أو وحشاً أخلاقياً، أنا النقيض الجذري لنمط الإنسان الذي بُجل كفاضل حتى الآن. إن الشيء الأخير الذي أعد به هو تحسين البشرية /.

مفهوم القوة عند نيتشه

عندما تريد أن تخطو خطوة، فلتكن خطوة قوة، وعندما تريد أن تدلي بكلمة، فلتكن كلمة قوة، وعندما تريد أن تطبع قبلة على وجه من تحب، فلتكن قبلة قوة. وأي قوة.. قد تكون خطوات هادئة وبطيئة، بيد أنها تحمل قوة الثقة والاتزان. قد تكون كلمة غارقة في الشفافية، بيد أنها تحمل قوة المعنى. قد تكون قبلة باردة، بيد أنها تحمل قوة لهيب الشوق. ليست القوة التي تحمل معناها الظاهر، بيد أنها القوة التي تكمن في الأعماق.

إنها دوماً القوة الإيجابية على الفرد ذاته وعلى الآخرين. العمل ذاته قوة، فأنت تقوى بعملك كما أن عملك يقوى بك، يمكن أن تمضي ساعات طويلة وأنت تعمل فيقدم عملك قوة لك، وتقدم قوة لعملك. حتى رجال الإطفاء الأقوياء فإنهم يقومون بمهامهم بصورة أفضل عندما يقومون بعمليات الإطفاء والإنقاذ الكبرى، ويعرضون أنفسهم للخطر في سبيل إنقاذ الآخرين، إن قوة الإخلاص في العمل تدفعهم إلى هذه المغامرات الكبرى التي يحققون بطولات مهنية كبرى من خلالها، بيد أن رجل الإطفاء الواهن لن يكون بوسعه أن ينقذ حياة قطة؛ بل لن يكون بوسعه إنقاذ نفسه إذا ما تعرض للخطر. إن نيتشه هنا يدعو لأن يتسلح الإنسان دوما بالقوة في مواجهة شر قادم، وحتى تمكنه هذه القوة من المقاومة في سبيل البقاء، لأن الإنسان الواهن لن يكون بمقدوره أن يقدم على المقاومة، وهو كائن مستسلم في اللحظة الأولى للمواجهة.

استطاع الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه أن يترك إبداعات فكرية وأدبية حققت لذاتها ولمؤلفها الخلود، وهو يعتمد في كتاباته على القوة في تناول الأفكار؛ أي أنه لايكتب المواضيع الهشة، إنه ينتقي الأفكار التي تزلزله فيتناولها بلغة بالغة القوة، ورغم ذلك فهي تلبث متمتعة بشاعرية ورهافة حس شديدة. يقدم نيتشه نفسه وأسلوب تناوله الإبداع قائلاً: / يعرف الذين يستطيعون أن يتنفسوا هواء كتاباتي أنه هواء عاصف ينتمي إلى الذرات، إن الفلسفة كما فهمتها وعشتها حتى الآن تعني العيش بطواعية بين الجليد والجبال المرتفعة بحثاً عن كل ما هو غريب وقابل للاستقصاء في الوجود. علمتني التجربة الطويلة المكتسبة في مسار تجوالات كهذه في إطار ما هو ممنوع، أن أنظر إلى الأسباب التي حثت على العمل الأخلاقي والمثالي، في ضوء مختلف جداً عما يبدو مرغوباً. ينبع كل إنجاز، كل خطوة إلى الأمام في المعرفة من الشجاعة، من القسوة على الذات، من النظافة الذاتية. في هذه الإشارة ستنتصر فلسفتي يوماً ما لأن ما منعه المرء حتى الآن من ناحية المبدأ كان دائما هو الحقيقة /. وعن كتابه «هكذا تكلم زرادشت» يقول: / من بين كتاباتي، يقف زرادشت وحده بالنسبة لذهني، بهذا منحتُ البشرية أعظم هدية قُدمت لها إلى الآن. ذلك الكتاب بصوته الذي يختصر العصور، لايمثل ذروة الكتب فحسب، إنه الكتاب الذي يتصف حقيقة بهواء المرتفعات، إن الحقيقة الكلية للإنسان ترقد تحته على مسافة بعيدة جداً، إنه أيض ،الأعمق، ولد من شروق الحقيقة الأكثر عمقاً، من بئر تنفذ

لاينزل فيها دلو دون أن يخرج ممتلئاً بالذهب والطيبة.. إنها الكلمات الأكثر هدوءاً، التي تولّد العاصفة، الأفكار التي تجيء على أقدام الحمام وتقود العالم.. ثمار التين تسقط من الأشجار، إنها جيدة ولذيذة الطعم، وحين تقع ينكشط جلدها الأحمر. أنا الريح الشمالية للتين الناضج.. هكذا كالتين ستسقط إليكم هذه التعاليم يا أصدقائي. كلوا الآن لحمها الطيب واشربوا عصيرها، إنه الخريف.. السماء صافية والوقت بعد الظهر/.

لقد كتب نيتشه / زرادشته / بين عامي 1883 و1885 وكتب الأجزاء الثلاثة الأولى كلها في عشرة أيام، ثم بعد ذلك ظهرت عليه أعراض مرض الزهري الوراثي، وضعف بصره، لكنه لبث يصارع المرض بشجاعة حتى أصيب بالفالج وتوفي سنة 1900 بعد ستة وخمسين سنة على ولادته. ويذكر أنه لم يتزوج، وكان يقول: / إنني لم أجد امرأة تصلح أما لأبنائي إلا المرأة التي أحبها /.

تأثير فكر نيتشــه على الأدب:

لقد تأثر الكثير من الأدباء بمفهوم نيتشه للقوة، ومن بين هؤلاء الروائي الياباني يوكيو ميشيما الذي تمثل هذه الدعوة، وأقدم على خطوة من أجل طرد الاستعمار من بلاده.

يأتي نبأ انتحار الروائي الياباني يوكيو ميشيما غارقاً في السوداوية والفجيعة، ويغرينا لمعرفة المزيد عن حياته وعلاقاته ونشاطاته. ميشيما، هذا المثير المرشح لجائزة نوبل للآداب. الذي يتوقع النقاد فوزه بها، ينتحر بطريقة بطولية تشهره أكثر من نوبل ذاته، وبسرعة لا تبلغها سرعة.

ولد كيميتاك هيرادكا – الذي بات يعرف بيوكيوميشيما – في اليوم الرابع عشر من شهر كانون الثاني سنة 1925 لأسرة محافظة جداً على التقاليد الساموراي. وفور ولادته استطاعت جدته لأبيه أن تختطفه وتربيه حسب مزاجها في بيتها الصغير... وكبر يوكيو على سماع قصص الساموراي ومغامراتهم من جدته التي لا أحد في حياتها غيره. وإن كانت تستمتع بملء فراغها برفقة حفيدها غير الهادئ، فإنه كان على العكس يرى الاهتمام سيطرة على أوقاته وحريته في اللعب مع أصدقائه الأطفال في الشارع أو في أي زاوية أخرى.

كانت هذه الجدة تأخذه إلى المسرح حتى تبعده عن الضجر والسأم، وأصبح يشاهد «النو» بشكل متواصل برفقة جدته.

عندما يصبح في الثانية عشرة من عمره، يهرب بغتة من جدته المستبدة، ويلجأ إلى البيت للعيش مع والديه، وإن كان لسوء حظه أن والده من أشد الكارهين للأدب والكتب

والأوراق، فإن من حسن حظه أن والدته كانت تناقضه تماماً، فكانت تهتم بالإصدارات الجديدة، وتقرأ الدوريات وتفضل الأدب على كل شيء، وعرفت اهتمام ابنها بالأدب فشجعته، ورأت فيه كاتباً مسرحياً.

عندئذ كتب يوكيو العمل الأول في حياته، وهو عبارة عن رواية، وأنجز هذا العمل الذي عنوانه "بيت" في الرابعة عشرة من عمره، وفور إنجازها وقع عليها الأب ورأى الرواية المكتوبة بخط يد ابنه، لم يحتمل، فهجم عليه وصفعه، ثم مزق الرواية وحرقها ولم يترك منها سطراً. وعاقبه عقاباً مرعباً. والأكثر أنه هدده بالطرد إذا ما صادف ورأى أي قلم بيده.

أمام رغبته الملحة بالكتابة واضطهاد والده وتشجيع والدته، قرر أن يكتب خلسة عندما يتأكد من خروج والده أو سفره، أو نومه عندما يكون في البيت.. يكتب على دفتر، ويحافظ عليه بدقة، ويخفيه في أماكن لا تخطر على بال الأب.

لقد بدا الدفتر بالنسبة إليه أشبه بالكنز؛ بل إنه الكنز بعينه، وفي هذه الظروف يكتب عمله المتميز "اعترافات قناع"، وينجزه بعد سنوات. وربما أتاح له عمله في وزارة المالية أن يكتب في أثناء الدوام، فتجرأ لأول مرة، وأقدم على طبع هذا المخطوط، وعند نشره لفت أنظار كبار النقاد، وكتبت عنه الصحف والمجلات اليابانية، فتحسن وضعه الاقتصادي، مما شجعه على تقديم طلب الاستقالة من وزارة المالية بفضل طباعة الرواية، ليتفرغ للأدب والكتابة.

يظهر من عنوان الرواية أنها تمس الروائي نفسه؛ أي هي سيرته، يدرس فيها سحر الموت، فالجنس هنا يقترن بالموت، ولكن أي موت؟! الموت الذي يهب الحياة للآخرين، لجيل جديد لا يمكن له أن يولد إلا بعد أن تتم هذه العملية الحاسمة. ولدى إلقاء الضوء على علاقاته، يحاول.. يوكيو أن يخفي تفاصيل هذه الوقائع، وهو من نمط مارسيل بروست.. ربما لعلاقاته السياسية والاجتماعية الواسعة. لذلك لا يصل إلى الاستقرار النفسي. فيبدو مضطرباً في حياته، وحتى في لحظات انتحاره؛ إنه صراع نفسي حاد بين الواقع الذي لا يغفره المجتمع الياباني، وبين الكاتب الذي ينظر إليه الشعب نظرة فيها الكثير من القداسة والبابوية والوقار.

كتب يوكيو الرواية ولم يستقر، فيكتب القصة القصيرة. ثم يكتب المسرح، ويعبر عن أفكاره بالمقالات، ولا يستقر؛ فيلجأ إلى السينما. كتابة وتمثيلاً.

ومن الجهة الأخرى يعلن انتساب أفكاره إلى اليمين المتطرف، ثم يسحب كلامه فيدخل اليسار، ثم لا يلبث أن يترك كل شيء ليتفرغ للرياضة، ويصبح من دعاة القوة الجسمانية في اليابان.

على الجسد أن يكون قوياً، وهنا على ما يبدو يتأثر بنيتشه. ثم يعود إلى السياسة في أواخر حياته، ويشكل ميليشيا خاصة به يسميها «المجتمع الدرع».

ترك يوكيو آثاراً كبيرة في معظم الأجناس الأدبية خلال حياته الأدبية القصيرة، تزيد في مجملها عن مائة مجلد وتحتوي على ثلاثين رواية، ومجموعة كبيرة من القصص القصيرة والمسرحيات إلى جانب العديد من المقالات والدراسات الأدبية التي نشرت في الصحف والدوريات اليابانية.

يوكيو يفهم جيداً عبارة أبيقور ويعجب بها، ويرددها في أعماقه: «ما دمنا نعيش، فالتفكير في الموت في غير محله.. وعندما نموت ينعدم وجودنا، فلا موجب إذا للخوف من الموت».

إنه لا يخاف الموت.. وليس بمقدور الموت النفسي أن يجد طريقاً إليه.

يكتب في دراسة عن جورج باتاي:

أريد أن تحبيني حتى في الموت

أما أنا فإني أحبك هذه اللحظة

في الموت.

ويواصل تصوير مشاهد التصوير الموتي في أفضل وأرقى أعماله الإبداعية: صوت الأرواح البطولية – وطنية – عطش للحب – وفي الثلاثية الروائية (بحر الخصوبة).

يقول يوكيو قبل انتحاره: «أريد أن أجعل من حياتي قصيدة».

وبعد انتحاره، نستخرج جملة هامة من سيرته: «اعترافات قناع»، هي: «كانت تصيبني الرعشة مع لذة غريبة حينما كنت أفكر بموتي، كنت أشعر أنني ملكت العالم بأسره».

إنه شكل من أشكال ممارسة أقصى حدود الحرية، امتلاك كل شيء في لحظات خسران كل شيء.. بيد أن مفهومه عن الموت يغدو أكثر نضجاً في روايته الكبيرة: «الشمس والفولاذ»؛ فعندما يطير في طائرة حربية، يشعر للحظة ما أن روحه تنفصل عن جسده، ويتمتم بينه وبين نفسه: «في مكان ما يجب أن يوجد مبدأ ما يتوصل إلى أن يجتمع بينهما ويصالحهما.. وخطر ببالي أن هذا المبدأ هو الموت». ولكن لا ينبغي ليوكيو على الأقل أن يرضخ لشبح ما، ويقاد إلى الفراش، ليدخل الشبح خلفه، يمد يده ويسحب روحه. بينما يوكيو يستلقي في الفراش مستسلماً له حتى ينجز مهمته ويهرول قبيل الضوء، لابد أن يحتدم التصادم بينهما، وهذه هي دقائق اللذة التي ينظر إليها البطل بشغف وينتظر قدومها بشوق.. إنه صراع ممتع بين الجسد الذي يتمسك بالعالم وبين قوة الشبح، الجسد يتمسك بالعالم، والشبح يصر على أن يسليه حياته.

هذه هي الدقائق الحاسمة التي عليها أن تطول ـ لذلك كله يلجأ إلى رياضتي /الكنـدو ـ والكاراتيه/ وتمارين رفع الأثقال ويغدو من دعاة تقديس القوة الجسمانية والعضلية في اليابان، ويطلق مقولة سرعان ما تذاع: «إن الشيء الذي يقي الجسد في النهاية من أن يصبح مضحكاً هو عنصر الموت الذي يستوطن جسماً عامراً بالصحة».

وتقرع أجراس الموت في كتاباته الأخيرة، ويواصل نشاطه الجسمي والسياسي والعضلي.. ويشعر بأنه يقترب من دقائق التصادم الكبرى في تاريخه، لن يموت بصمت على سرير ميت، إن موته سيكون مواجهة ميتافيزيائية، سيكون مشهداً مذهلاً يبهر العالم ويهز اليابان لسنوات طويلة. وبعد الصراع يستوطن الهدوء. يستقر الشبح ويسترد أنفاسه بعد أن يسلب الجسد آخر رعشة، يتخيل يوكيو لحظات ما بعد الصراع: «حديقة وضيئة آمنة لا تنفرد بشيء خاص، يسمع فيها صرير الزيزان كأصوات تنبعث من سبحة وردية يفركها المرء بين يديه، كأنه قد وصل إلى مكان ما، ولم تعد لديه ذاكرة ولا أي شيء، وشمس الصيف تغرق الحديقة الهادئة».

الانتحار على طريقة /السيبوكو/ طريقة فرسان اليابان الشجعان القدماء.

يوكيو يمارس هذا الطقس من التراث الياباني للرد على الحاضر المخزي.

في يوم الخامس والعشرين من شهر تشرين الثاني من عام 1970 احتل الروائي يوكيو كلية الأركان العسكرية بقوة «ميليشياه» وأسر قائد الكلية، وجمع الجنود البالغ عددهم ثلاثة آلاف جندي ياباني في الساحة، وقرأ بيانه الأخير التالي: «لقد انتظرنا طويلاً انتفاضة القوات المسلحة، ولكن انتظارنا كان عبثاً، إن لم نتحرك فإن القوى الغربية ستبقى مسيطرة على اليابان حتى نهاية القرن القادم، فإما أن نبقى يابانيين بالمعنى الحقيقي أو نموت.. أم أنكم لم تعودوا تكترثون إلا بالعيش، وتتركون الروح تموت؟! إننا نقدم لكم قيماً أهم وأرقى من العيش السطحي. لا تهمنا الديمقراطية أو الحرية. ما يهمنا هو اليابان.. أرض التاريخ والتراث.. اليابان التي نحب».

وعلى الفور، أخرج سيفه وفتح جرحاً بمساحة 13 سم في بطنه، واحتدم التصادم العنيف بين الجسد الشجاع القوي الذي وقع عليه بغتة، ووقع على الأرض ينتفض بقوة وقسوة في مشهد دموي أرعب الجنود. لم يستسلم الجسد للطعنة، بدأ يقاوم بين دماء ساخنة، ويتقدم إليه صديقه الحميم المسؤول عن قيادة الميليشيا بعده، وعاجله بضربة لم تكن القاضية، وعاجله بضربة أخرى لكنها لم تكن الفاصلة. وما زال يوكيو يقاوم ويحدق إلى رفاقه بعينين قاسيتين. فتقدم رفيق آخر وسدد ضربة حاسمة إلى عنقه، فانفصل رأس الروائي عن جسده في لحظة واحدة. وجاء دور / موريتا / الخائف لتنفيذ الاتفاق كي يطعن بطنه هو الآخر وسط نظرات الرفاق.

وجه ضربة خفيفة، وسحب السيف بخوف دون أن ينفذ الاتفاق. فتقدم الرفيق نفسه إليه وسدد ضربة إلى عنقه، وجعل رأسه بالقرب من رأس زميله الروائي، ولبث ثلاثة أعضاء من الميليشيا أحياء حسب الخطة المتفق عليها قبل بدء العملية.

استطاع يوكيو أن يعيش ويتمثل أفكاره التي دعا إليها، وآمن بها تاركاً لنا كل ذاك الإرث الأدبي الذي بات يحتاج إلى إعادة قراءة حتى نتكتشف يوكيو بشكل أغنى.

ألبير كامو وثورة التمرد

ولد كامو يوم 7 نوفمبر 1913 بمدينة الذرعان بالجزائر، ودرس حتى نال إجازة الفلسفة في الجزائر، وكان يدرس ويعمل في /الأرصاد الجوية/ معاً، وبدأت ميوله الإنسانية بالظهور وهو يرى بلاده تحتل بلداً. عندئذ بدأ بالكتابة بشكل جريء وهو يدين هذا الاحتلال.

فيلسوف، وروائي، ومسرحي إنساني النزعة في جل ما ترك من إبداع تكلل بنيله جائزة نوبل للآداب سنة 1957، وهو ثاني أصغر كاتب يحصل على هذه الجائزة بعد / روديارد كبلنغ /، كما أنه أصغر من مات من كل الحائزين على جائزة نوبل.

مسرح ألبير كامو هو مرحلة انتقالية هامة من مراحل ازدهار المسرح الفرنسي، وتُسجل له الريادة في تقديم أفكار إنسانية جديدة في العمل المسرحي عبر تاريخه.

في الجزائر بدأت كتاباته الأولى، ودعا كامو إلى: (إن أكبر معركة يجب أن يخوضها الإنسان هي معركته مع نفسه، معركة ينتصر فيها حب العدالة على شهوة الحقد).

وهنا بدأ يدين الاستعمار الفرنسي للجزائر.

يكتب كامو في تلك المرحلة التكوينية: / إن الحب الذي نتبادله مع مدينة هو على الأغلب حب سري. إن مدناً كباريس وبراغ وحتى فلورنسا، لهي مدن منغلقة على نفسها وتحدد بالتالي العالم الخاص بها، لكن الجزائر، مع بعض الأوساط الممتازة كالمدن على البحر، تنفتح في السماء مثل فم أو جرح.

لا بد للمرء بدون شك أن يعيش حقبة طويلة في الجزائر ليفهم أي جفاف يمكن أن يحدثه الإفراط في الثروات الطبيعية، يا للبلد الفريد الذي يهب الإنسان الذي يغذيه عظمته وبؤسه في آن واحد؛ فأي عجب إذا كنت لا أحب وجه هذا البلد إلا وسط أبنائه الأكثر فاقة.

إن كل شيء في الجزائر بالنسبة إلي هو شاب وملجأ ذريعة للانتصارات. إن القيم هنا وثيقة الارتباط والنكتة المحببة عن القبّارين الجزائريين، حين تكون عرباتهم فارغة أن يصيحوا بالصبايا الجميلات اللائي يصادفونهن: / أتصعدين يا حبيبتي/؟!

يحاول كامو أن يعطي صورة واضحة عن القاع الاجتماعي: / إن أيام الآحاد في الجزائر من أكأب الأيام. إنني لا أعرف مكاناً أبشع من مقبرة /برو/، إن أكداساً من الذوق الفاسد بين أطر سوداء تكشف عن كآبة رهيبة في هذه الأمكنة التي يكشف فيها الموت عن وجهه الحقيقي/.

من هنا تأتي دعوة كامو إلى تمرد الجزائريين في وجه الاستعمار الفرنسي، فيعلن موقفه الواضح قائلاً: / إن نفوس الفرنسيين مليئة بالحقد، وهو حقد أسود أرفض أن أشارك فيه، لقد كلفتنا هذه القضية كثيراً وما زالت تكلفنا /.

لجأ كامو إلى الكتابة المسرحية ليتفاعل بشكل مباشر مع الجمهور، وقد كانت لمسرحياته ردود أفعال قوية في مختلف أنحاء العالم.

لبث كامو مركزاً على منهجه الإنساني في المسرح، واغتنم هذه الخشبة ليتفاعل مع الجمهور وجها لوجه.

يدافع هذا الكاتب عن إنسانية الإنسان ويدين أي شكل من أشكال التدخل في حياته.

ثمة مسرحية هامة لكامو تصور نهاية الإنسان السيئ نهاية مأساوية، وهي مسرحية تحذيرية بعنوان: / سوء فهم / كتبها عام 1944.

وفيها امرأة وابنتها تديران فندقاً، وكلما نزل نزيل في هذا الفندق، قتلتاه، وسطتا على ثروته.

تمضي الأحداث، والأيام، وذات يوم يعود الابن المهاجر إلى أمه وأخته نزيلاً في الفندق، ومن باب الدعابة يقرر أن يخفي شخصيته أول الأمر، حتى ينام، وفي الصباح يقدم لهما المفاجأة السارة.

يكون الرجل سعيداً في غرفته بالفندق لأنه بالقرب من أمه وأخته، وفي غرفة أخرى تخطط الأم كيف تغتاله لتحصل على ثروته، خاصة وقد رأت هذه الثروة. وكالعادة تنجحان في هذه المهمة، وفي ذروة الابتهاج للحصول على الثروة، تكتشفان الحقيقة من أوراقه.

هنا تولد الصدمة الكبرى، وكأن كامو يقول بأن من لايحترم حياة الآخرين، فسوف يأتي عليه يوم لايحترم حياته أيضاً، وكما يعتدي على حياة الآخرين، فسوف ينقاد ليقضي على حياته أيضاً. وبالفعل تقرران الانتحار مع هول الصدمة، وعندها تقول الأخت: **/الحياة أقسى منا جميعاً/.**

يقول كامو: /هناك نوع من التفاؤل ليس بالطبع من سجاياي، لقد ترعرعنا أنا وسائر أبناء جيلي على قرع طبول الحرب العالمية الأولى، وقد تابع التاريخ منذ ذلك الحين

حكاية القتل والجور والعنف، إلا أن التشاؤم الحقيقي كالذي نراه اليوم يكمن في استغلال هذه الوحشية والخزي. أما فيما يتعلق بي فقد ناضلت من دون هوادة ضد هذا الانحطاط، لست أكره إلا أولئك المتوحشين، وفي أحلك أعماق عدميتنا لم أكن أنشد غير سبيل لتجاوز العدمية/.

ليس بوسع أحد أن يتحدث عن كامو دون سارتر؛ حيث أن اسميهما اقترنا بالوجودية، وفيما بعد انفصلا فصلاً عميقاً في الفكر والصداقة، فكامو يتجه نحو: / إننا غير مسؤولين عن أمنا وأبينا، أو اسمنا، أو ديننا، فكلها حصلت قبل وجودنا، أما المستقبل، أو المصير فنحن مسؤولون عنه، وعلينا أن نقرره، ونختاره، وهذه هي الحرية المسؤولة /.

فيما يتجه سارتر نحو: / إن الحرية هي الرعب /.

ويتجه كامو نحو: /التكاتف الإنساني/.

ويتجه سارتر نحو: / الآخرون هم الجحيم/.

ويرى كامو: / عندما يبارك الأسقف حكم الإعدام، يكون في رأيي قد خرج عن دينه، وحتى عن إنسانيته/.

ويرى سارتر: / إننا نعيش في عالم مليء بالشر، ولهذا فإننا لا نستطيع أن نسيطر عليه إلا إذا كنا قساة ولوثنا أيدينا بالجريمة /. وعلى الفور يعلن كامو انفصاله التام عن الشيوعية، فيرسل إليه سارتر برسالة من ضمنها: /هناك أشياء كثيرة تربط بيننا وأخرى قليلة تفرق بيننا، ولكن هذه الأشياء القليلة بالغة الخطورة؛ بحيث أصبح من المستحيل أن نلتقي/.

وعندما توفي كامو قال عنه سارتر: / إنه كان أحد أهم أخلاقيي العصر الكبار/.

وقال في روايته الكبرى الغريب: / ما كاد غريب السيد كامو يخرج من المطبعة، حتى نال أكبر قيمة دفعت الكثيرين إلى القول بأنه خير كتاب صدر بعد الهدنة، وأنه هو ذاته، في وسط النتاج الأدبي لهذه الأيام، فقد تلقيناه في الطرف الآخر من ضفة البحر المتوسط، ليحدثنا عن الشمس في ذلك الربيع الحسي الذي لا يعكره هباب الفحم/.

ولعه بالحياة والحرية كان خلف دعوته إلى التمرد في سبيل أن يحقق الإنسان مقومات حياة جديرة بأن تعاش.

كان كامو مقبلاً بشكل غريب على الحياة، يعيش كل تفاصيلها، ويسعى إلى تحقيق حياة إنسانية له ولغيره، وقد تفرغ للعمل الإنساني، وفي عام 1952 لم يتردد في تقديم استقالته في منظمة اليونسكو احتجاجاً على قبول الأمم المتحدة لقبول عضوية أسبانيا، وهي تحت حكم الجنرال / فرانكو/، ثم أدان السوفييت للطريقة التي قمعت فيها انتفاضة العمال في برلين الشرقية عام 1953.

في ذروة تعلقه بالحياة يسطر كامو: / كل رعبي من الموت يكمن في غيرتي على الحياة.. إنني غيور ممن سيعيشون من بعدي.. وممن سيكون للأزهار والشهوات إلى المرأة معنى من لحم ودم بالنسبة لهم. إنني حسود لأنني أحب الحياة حباً جماً لا أستطيع معه إلا أن أكون أنانيا /.

ولكن الموت يأتي ليخطف كل شيء، فيقول كامو في ذروة يأسه: / ولا أسوأ من المرض في هذا الصدد. إنه دواء ضد الموت، إنه يمهد له، إنه في مرحلته الأولى، الإشفاق على الذات، إنه يدعم الإنسان في جهده الكبير في التهرب من يقينه بأنه سيموت بأسره، وأشعر عندئذ أن التقدم الحقيقي الوحيد للحضارة، التقدم الذي يتعلق به البشر من زمن لآخر، هو أن نبدع ميتات واعية. إن ما يدهشني دوماً هو فقر أفكارنا عن الموت/.

إن كامو يتحدث عن الموت من خلال موت الآخرين، وعندما يتحدث عن نفسه لا ينجح في تصوير هذا الموت، ولكنه يرى أن الإبداع هو خير وسيلة لمجابهة الموت، إنه الموت الواعي والناضج: / أقول في نفسي، سأموت، لكن هذا لا يعني شيئاً لأنني لا أتوصل إلى الاعتقاد، به ولا يمكن أن تكون لي إلا تجربة موت الآخرين لقد رأيت أناساً يموتون، رأيت على الأخص كلاباً تموت، وكان لمسها هو الذي يبلبلني، أفكر عندئذ: الأزهار، الابتسامات، الشهوات إلى المرأة، أريد أن أحمل صحوي حتى الثمالة، وأن أنظر إلى نهايتي بكل إسراف غيرتي وسعادتي، وبمقدار ما أنفصل عن العالم أخاف من الموت/. لكن هذا الصوت الراجف يموت مبكراً، وينفصل تماماً عن العالم، إنه في ذروة احتفاله بجائزة نوبل للآداب، وذروة التألق العالمي والمجد والشهرة والثروة يسير مع صديق له، وفجأة تصطدم سيارتهما بجذع شجرة على طرف الطريق، ويكون كامو هو المفارق للحياة في هذا الحادث الذي غدا عالمياً يوم 4 يونيو 1960. وكان كامو قد كتب في بداية حياته: /إن أكثر موت عبثية يمكن تخيله هو الموت في حادث سيارة /.

في هذه المسرحية يطرح كامو قضية الحب والموت بشكل إنساني مؤثر.

وهي من المسرحيات التي تطرح الحساسية العالية في علاقة حب عميقة، ولكن الشاب يقلقه دوماً الموت الذي يبعده عن حبيبته.

البطل ينتابه قلق وجودي، وهو يتخيل موته، والابتعاد عن حبيبته، وفي هذا القلق ينادي / دييجو/ حبيبته: إنني أكره جمالك لأنه سوف يحيا بعد موتي.. ملعون هو لأن غيري سيتمتع به.. لن أكون وحدي هناك.. ماذا يهمني من حبك إن لم يتعفن معي.؟!

الحياة تقترن هنا بوجود مَن نحب، وإذا خلت الحياة من الحب، خلت من الدفء.

وهنا يذكرنا بكتاب لكامو هو /أسطورة سيزيف/.

إن ألبير كامو يسعى لقول معتقداته من خلال أعماله، ويترك لشخوصه مهمة حمل هذه الأفكار، فيكتب بود عن سيزيف ذاك الرجل الذي يحلم بالعودة إلى الحياة. سيزيف الذي أمر زوجته بإلقاء جسده في الطريق بدون كفن عند موته، ليمتحن مدى حبها له، يرى نفسه فجأة في الجحيم وبيده صخرة يرفعها إلى قمة جبل مرتفع بالشقاء، وما إن يوصلها حتى تعود فيعاود رفعها. وهذا هو عقابه، فقد حكمت عليه الآلهة هذا الحكم، لأنه أفشى أسرار الآلهة. لقد اختطف /جوبير/ أجين/ ابنة/ أزوب/، فأدهش اختفاؤها والدها الذي شكا الأمر لسيزيف فعرض عليه الأخير - وكان على علم بالاختطاف - أن يدله على مكانها ويفشي السر بشرط أن يمد قلعة /قورنثه/ بالماء، وهو بذلك يفضّل بركة الماء على صواعق السماء، فيعاقَب بالأشغال الشاقة المؤبدة في الجحيم برفعه الصخرة إلى الأبد.. ذات مرة يتوسل إلى /بلوطون/ حتى يعطيه استراحة ليعود إلى الحياة ويرى زوجته، وبعدها يعود بأقصى سرعة، ويرق له قلب /بلوطون/ ويمنحه إجازة قصيرة، ويأذن له بالخروج من الجحيم ويعود سيزيف - عاشق الحياة - ليفتح عينيه على الجمال والشمس والهواء، وعند انتهاء المهلة، يرفض العودة، ويهرب متخفياً عند منعرج الخليج تحت تهديدات الآلهة حتى نفد صبرها، فتدخل /مدكور/ بنفسه بقرار من الآلهة، وأمسك بسيزيف من رقبته، وأعاده بالقوة إلى حيث صخرته.

يقول دييجو: لا أريد أن أموت وحدي. وأغلى شيء عندي في العالم يشيح بوجهه عني ويرفض أن يتبعني.

وتأتي الإجابة الجميلة التي بطبيعة الحال، ترضي كامو نفسه أولاً، فتقول فكتوريا جملتها الرائعة: إذا كان يجب أن تموت يا حبيبي، فإنني أحسد حتى الأرض التي سوف تقترن بجسمك.

يلجأ ألبير كامو إلى شخصيات مستبدة من التاريخ، ليستعين بها من أجل أن ينشر أفكاره عن دعوته إلى التكاتف الإنساني.

تعد مسرحيته / كاليغولا / من المسرحيات الهامة التي تدافع عن حياة الإنسان، وفيها يبين كامو بأن الاستبداد لايقتصر على زمان ومكان وأمة وشكل، إنه يأخذ أشكالاً مختلفة.

كان الطاغية كاليغولا يقول: ليس هناك قدر متفهم، لذا أختار أن ألعب دور القدر.

ويضيف: إنني ألبس الوجه الغبي الغامض لشيطان محترف.

وفي اعتقاد كاليغولا كما يقول: يمكن لأي إنسان أن يلعب الدور الرئيسي في الكوميديا ويصبح لاعباً. كل ما يحتاج إليه هو أن يقسي قلبه.

ويقول مدافعاً عن نزعته العدوانية: إنها الحقيقة، كوني لا أحترم الحياة الإنسانية أكثر مما أحترم حياتي الخاصة، وإذا كنت أجد القتل سهلاً، فما ذلك إلا لأن الموت سهل بالنسبة لي.

وبعد كل تلك الجرائم المروعة التي يرتكبها كاليغولا بحق الناس، ينتهي في أواخر حياته إلى أن يخنق عشيقته كايزونيا تتويجاً لنزعته، وهو ينظر إليها في المرآة تتحول إلى جثة، ولكنه بالمقابل يلقى العنف ذاته من الناس الذين يقعون عليه ضرباً حتى يلقى حتفه.

يعد كامو من دعاة تمجيد حق الإنسان في سبيل حياة تليق بكائن إنساني بكل المقاييس.

كل هذا في سبيل حق الإنسان في حياة حرة كريمة، وعلى هذا الإنسان أن يتمرد في وجه الظلم والقسوة، ويناضل من أجل التخلص من كل أشكال العبودية في سبيل الحياة التي هي أفضل ما وهب للإنسان على الأرض، فحتى نحترم الحياة ونليق بها، علينا أن نسعى من أجل الحرية، حريتنا وحرية الآخرين على دروب التكاتف الإنساني.

ثورة السوريالية:

السوريالية اسم مذكر في الفرنسية، تعني آلية نفسانية صرفة يُقصد بها التعبير شفاهاً أو كتابة أو بأية طريقة أخرى عن سير الذهن الحقيقي. إنها إملاء الفكرة في غياب أية رقابة، يجريه العقل خارج كل اهتمام جمالي وأخلاقي. وهي في التعريف الفلسفي موسوعياً: تقوم على الإيمان بالحقيقة الفوقية لبعض أشكال التداعي المهملة قبلاً، وبقدرة المنام الكلية وفي حركة الفكر غير الهادفة، وتهدف إلى القضاء نهائياً على ما سواها من آليات نفسانية، وإلى تولي حل مشاكل الحياة الرئيسية بدلا منها.

يمكن القول إن السوريالية في الأدب قدمت خدمات جليلة لحركة الفكر في العالم، وقادت ثورة حقيقية أثرت بتاريخ الأدب والفكر معاً.

اقترنت السوريالية باسم مؤسسها وواضع بياناتها الفيلسوف والشاعر والروائي الفرنسي أندريه بريتون الذي عاش حياة حافلة بطولها وعرضها.

سافر كثيراً، وكتب كثيراً، وعشق كثيراً، والتقى أبرز رجالات عصره أمثال: فرويد، وكريفيل، ودسنوس، وإيلوار، وآراغون، وموريز، وبيريه، وسارتر، وكامو، وسوبو، وأبو لينير، وفيشيه، ودالي، وبيكاسو.

ولد هذا الرجل الذي يعد علامة بارزة في تاريخ الفكر الفرنسي المعاصر سنة 1896، ودرس الطب النفسي، وسرعان ما رأى ميله إلى التعبير عن أفكاره بواسطة اللغة، فأصدر عام 1919 ديوانه الشعري الأول الذي أسماه /مكتب الرهونات/، وبعد سنتين سعى في

فيينا للقاء سيغموند فرويد فالتقاه، وبعد ذلك قام بتجارب عديدة حول التنويم المغناطيسي، ثم توالت أعماله في الصدور، ولكن العمل الأبرز الذي أظهر اسمه في المشهد الثقافي الفرنسي المعاصر والعالمي فيما بعد كان عمله الدؤوب في وضع بيانات السوريالية، وبالفعل فقد ظهرت هذه البيانات للنور عام 1924.

سأورد هنا بعض الأفكار الواردة في بيان السوريالية الثاني، يقول بريتون: الكل يعرف جيداً ما هو الإلهام ولا سبيل إلى أخطائه، فهو الذي زوّد حاجات التعبير السامية في كل زمان ومكان. ويقال في العادة إنه موجود (في) أو غير موجود. وإذا لم يوجد فإن شيئاً مما يصدر عن الحذق الإنساني المشاب بالمصلحة وبالحيلة المنطقية وبالتمكن المكتسب من الجهد لا يمكن أن يسلينا غيابه.

إن هذه الثمار هي الكتابة الآلية ورواية الأحلام تتميز في وقت معاً بأنها الوحيدة التي توفر مواد تقديرية رفيعة للنقد الذي يبدي في الميدان الفني حيرة غريبة، وبأنها تمكّن من إعادة تصنيف عام للقيم الشعرية، وبأنها تزود بمفتاح قادر أن يفتح إلى ما لانهاية ذلك الصندوق المتعدد الأعماق الذي يسمى الإنسان.

لقد عنى هذا الكاتب والفيلسوف أعماق الإنسان من خلال غالبية إبداعاته الشعرية والفلسفية والفكرية والأدبية، ذلك أنه رأى بأن الإنسان دوماً هو عمقه، وأن الإنسان عليه أن يبذل قصارى جهده للتعرف بذاته قبل أن يتعرف بالآخرين، فهو كلما يتعرف على أعماق ذاته، يتعرف على أعماق الآخرين من جهة، ويتعرف على أعماق الطبيعة التي يعيش فيها من جهة أخرى. لذلك أجمع فقهاء النقد وأئمة الفلسفة أن قراءة أعمال هذا الكاتب تكون بمثابة المشكاة التي ينظر من خلالها القارئ إلى أعماق ذاته.

يقول بريتون في كتابه / أمام الستار /: سيحكم التاريخ وحده إذا كانت البيانات التي جعلتها الوجودية تظهر حديثاً في المقدمة قادرة على القيام بمثل هذا الدور، أو إذا كان نجمها لا يضيء سوى حقبة انتقالية قصيرة. ليس هنا مجال البحث في المسألة الشائكة التي هي معرفة ما إذا كان انعدام الأسطورة هو أيضا أسطورة، وإذا وجب أن يرى فيه أسطورة اليوم، فعلى رغم الاحتجاجات العقلانية، كل شيء يجري اليوم كما لو أن أعمالاً شعرية وتشكيلية معينة حديثة نسبياً تتمتع على الأذهان بقدرة تفوق من كل جانب تأثير العمل الفني.

إن أندريه بريتون يحمل خصوصيته كشخص مبدع جاء إلى هذا العالم، وأعماله تحمل خصوصيتها الأدبية بين معظم الأفكار التي طرحتها شاعرية الإنسان في التاريخ الأدبي.

روايته: نادجا:

أراد بريتون أن يعبر عن وجهة نظر مذهب السوريالية في علاقة الرجل بالمرأة، فأصدر رواية تحمل اسم المرأة هي رواية /نادجا/ التي سأقف معها وقفة سريعة.

عندما يحب أي رجل أي امرأة في العالم، فإنه لا يجد حرجاً من تقديمها لأهله أو لأصدقائه، لأنه عند ذاك يشعر بأنه يقدم نفسه، وعندما يحب الكاتب امرأة، فإنه يرغب في أن يقدمها للعالم برمته، لأنه كذلك يشعر بأنه يقدم نفسه، وهنا تكون متعة القراءة، لأنها تقترن بمتعة الاكتشاف بالنسبة للقارئ. أجل بوسع صفحات ما كُتبت في ظروف استثنائية أن تشرق أمام الروح، وتفتح في مساحات الحواس حدائق النارنج والأرانب البرية والأشجار العامرة بالخوخ، وتجري في جداولها أنهار رقراقة عذبة.

هل هي رواية، أم أنها محاولة لكتابة رواية.

/نادجا/ هذه الرواية التي كتبها أندريه بريتون دون أن يلتزم بأي شكل أو قالب أو فنية أو حتى تقنيات روائية، جاءت موجزة ومختصرة في أقل من مئة صفحة، وقد تحدث في النصف الأول عن أصدقائه وعلاقاته ناسياً بأنه أمام كتابة رواية، ويبدو أن هذه المقدمة استغرقت نصف صفحات الكتاب ليفطن بريتون بأن عليه كتابة شيء ماعن /نادجا/، فتبدأ الرواية بهذا التحول الكبير الذي يطرأ على حياة بريتون وهو يلتقي / نادجا / المذهلة، التي تمثل حال المرأة الفرنسية وهي خارجة للتو من حربين عالميتين.

إنه حديث عن تأثر المرأة بشكل خاص بالواقع السياسي والاجتماعي الذي تعيش فيه أو يُرغم عليها أن تعيش فيه.

إن مايجعل هذه الرواية تدفع بكل هذه المتعة لقارئها هو أن بريتون يكتبها على شكل دفقات شعرية غاية في القوة، ثم يأتي بهذه المقاطع المتراكمة في فترة زمنية ليضعها في نسق لتأخذ شكل رواية، وبريتون الذي ليست لديه خبرة كافية لكتابة رواية كخبرة فوكنر مثلاً، أو هسّة، لأنه يعمل في غير اختصاصه، كمحاولة فرويد مثلاً لكتابة قصة قصيرة، أو قصيدة، أو رواية قصيرة، يكتب بطلاقة مستفيداً من كل أجناس الفن السوريالي، فتارة ترى / /نادجا/ امرأة اسطورية، وتارة تراها امرأة غارقة في عمق الواقعية، يقول: / بكل تفصيل أفظع وقائع حياتها، وأن تقوم أحياناً بغنجات مستهجنة، وأن تقسرني وأنا في أشد تقطيب، على انتظار تحولها إلى تصرفات أخرى كان محالاً أن تصبح طبيعية. كم من مرة، وقد أبرمني حالها، قنطت من إعادتها إلى إدراك سليم لقيمتها، فغادرتها شبه هارب /. إنه يشعر بحب هائل نحو هذه المرأة التي هي العالم الذي يناشده بريتون، ويناشده مؤسسو الحركة

السوريالية معه: /الحب الساحر الساجر الفريد الأكيد، الحب الصامد لكل طارىء أخيراً، هو الذي كان يسعه تحقيق المعجزة/.

لكن من الطرف الآخر فإن /نادجا/ تحترق وتعاني، وهي غير قادرة أن تكون في الصورة التي يريد الحبيب أن يضعها فيها، فتشعر باضطراب، يقول الحبيب: /قبل شهور جاء من أخبرني بأن نادجا جنت. فإثر تصرفات شاذة ارتكبتها على مايظهر في أبهاء فندقها، وجب حبسها في مصحة فوكلوز/.

يعلق بريتون على هذه الحادثة: /سوف يسهب غيري وإن عبثاً، في التعقيب على هذا الأمر الذي سيرون فيه دون ريب الخاتمة الحتمية لما بينت قبلاً، وسيبادر الأدرى إلى تقدير ما ينبغي أن ينسب في هذه النتيجة إلى ما أوضحت سابقاً من أفكار نادجا الأولى/.

ثم ينتهي بريتون إلى أن يرى: /أن الإزدراء الذي أكنه عموماً للطب النفساني ولفخفخاته ولمحصلاته عظيم؛ حيث لم أجرؤ إلى الآن على استعلام ما جرى لنادجا، لقد بينت لماذا كنت متشائماً حول مصيرها كما حول مصير كثيرين مثلها.

تبقى هذه الرواية حاملة نفحات قرن مضى، نفحات أفكار وأناس كانوا ذات يوم في هذا العالم، وتركوا لنا وللأجيال القادمة بصماتهم:

شيريكو، دالي، بيكاسو، بول إيلوار، بريتون، آراغون، بنجامان بيريه. وعموماً، فإن هذه الرواية طافحة بلوحات وقصائد وكتابات كل هؤلاء الذين أسسوا للسريالية، وتركوها كما عاشوها أمام الأجيال القادمة.

أجل إن متعة قراءة هذه الرواية تكمن في مقدرتها على استيقاظ كل ذاك العالم في زمن شهد قمة الثورات الفكرية والفلسفية في فرنسا وسائر أنحاء العالم، وكانت نادجا تمثل المرأة بكل إشراقاتها وطموحاتها، وكذلك بكل ظلاميتها وعدميتها. نادجا التي ما تزال تمتد إلى كل بلاد العالم إلى يومنا هذا، ولعل هذا ما يجعل من هذه الرواية أثراً خالداً لأنها رواية المرأة بامتياز، رواية تسعى إلى تقديم المرأة ورسم ملامحها وسط دخان هائل.

لقد أسهم بريتون إلى جانب مجموعة من الأدباء الفرنسيين في نشر ثقافة السلم وثقافة ما بعد الحرب في فرنسا ومنها إلى الجغرافية الأوربية كلها، ثم إلى أنحاء أخرى من العالم، ولعل أوربا هي مدينة بنزوعها السلمي لهذه الكوكبة المضيئة من أدبائها المعاصرين الذين عانوا ويلات الحروب والتدخلات العسكرية في شؤون المدنيين، فكانوا لسان حال شعوبهم.

نال بريتون شهرة واسعة منذ صدور بيانات السوريالية التي عدّها كبار النقاد فتحاً لغوياً وفكرياً هاماً، فكان من شأنها أن تفتح أمامه أبواب دور النشر فأصدر كتبه: الدفاع المشترك

1926 ـ ونادجا 1928 ـ وبيان السوريالية الثاني 1930 ـ والأواني المستطرقة 1932 ـ والحب المجنون 1937 ـ واللغز 17 عام 1945 ـ والمصباح في ساعة الحائط 1949 ـ والسوريالية والرسم 1965 ـ وضوء الأرض 1966 الذي كان آخر إصدار في حياته؛ ففي السنة ذاتها من صباح 28 أيلول توفي أندريه بريتون الذي غدا اسماً أدبياً لامعاً في التاريخ الأدبي الفرنسي المعاصر.

لقد ترك بريتون بصمة عميقة في تاريخ الفكر العالمي المعاصر، وتكمن أهمية ما تركه من إبداع في الحساسية الأدبية العالية التي يتمتع بها بريتون، ويتمتع بها إبداعه.

ثورة حرية المرأة:

اقترن الأدب النسوي في العالم برائدات دخلن عالم الأدب من أجل الدعوة إلى حرية المرأة.

ولعل الروائية الفرنسية جورج ساند من رائدات هذا الفكر، ومن رائدات ما يمكن معرفته بثورة الأدب النسوي التي أدت إلى ثورة الدعوة إلى حقوق المرأة وحريتها في العالم.

تعدّ الروائية الفرنسية جورج ساند من أكثر روائيات فرنسا شهرة في العالم، وهي إلى جانب مكانتها الإبداعية المميزة تعد من أبرز الأصوات النسائية المنادية لحرية المرأة ورفع الوصاية الذكورية والقيود الاجتماعية عنها. ولعل وقائع حياتها الشخصية الثرية خير دليل على انسجام هذه الدعوات مع تلك الأفكار. تعود بنا ساند إلى 175 سنة ماضية من التاريخ الأدبي والثقافي والسياسي والاجتماعي الفرنسي. في اعتقادي إن تجربة الزواج الفاشلة الأولى التي واجهت هذه الفتاة الفتية كانت خلف اشتعال روح التمرد لدى ساند، فقد تزوجت مبكرا في الثامنة عشرة من عمرها من البارون دودوفان، وأمضت معه ذروة سنوات انفتاحها على الحياة. بيد أن ذلك لم يدم، وفشل هذا الزواج بعد أن أثمر عن طفل وطفلة. فرأت نفسها امرأة وحيدة ومطلقة، فهل تستسلم لهذا القدر وتمضي حياتها في الريف ككل النساء الريفيات المطلقات اللواتي فقدن كل علاقة لهن بالحياة بعد تجربة الفشل تلك؟! ولكنها لم تستسلم لمثل هذه المشاعر اليائسة، فكان لها أن تركت المكان برمته وانطلقت إلى قلب العاصمة باريس، هناك بدأت تثار حولها الشائعات، وهي تقوم بحركات ملفتة إلى تمردها على التقاليد الفرنسية. وبدأت /أرمندين أورودوبان/ تعرف بـ جورج ساند في الوسط الأدبي، بعد أن اختار لها الكاتب جول ساندو هذا اللقب.

يصف جان شالون هذه المرحلة بقوله: / لم تلبس الأديبة بنطالاً للتشبه بالرجال والتمرد على بنات جنسها، كما يروّج البعض، وإنما لأنها استجابت لنصائح والدتها ولأسباب اقتصادية ليس إلا.. فتبييض الملابس وتجفيفها بالنشاء يحتاج لميزانية كبيرة

افتقدتها جورج ساند بعد طلاقها من زوجها، ولجأت إلى ضغط نفقاتها مع والديها؛ أما استخدامها التبغ وتدخين السجائر، وهو أمر معيب بالنسبة لامرأة تعيش في مجتمع برجوازي لا تزال الإقطاعية فيه تدلو بدلوها، فجاء بدافع التودد للشعراء الرومانسيين والاقتداء بهم وتقليد سلوكهم وتبني أحياناً مواقفهم /. لقد أتت من قلب الريف ومن تجربة رهبنة دامت سنوات، وهي المطلقة التي تخترق كل الأوساط دون تحفظ، وتبني علاقات عاطفية متعددة، وتكون كثيرة التردد إلى المسارح والملتقيات الثقافية.

كتبت عن باريس: / هناك في جو باريس وشكلها وصوتها لا أعرف أي تأثير خاص لا يمكن إيجاده في أي مكان آخر... في باريس الحياة في كل مكان /. ولذلك بدأت تدافع عن جماليات المكان والبيئة في كتاباتها، فتكتب:

لو أهملنا الاهتمام بالشجرة وغرسها، فإن الجفاف سيحمل كارثة للكرة الأرضية ألا وهي نهاية المعمورة بسبب الإنسان، لا تضحكوا يا سادة، فالذين درسوا هذا الموضوع يعتصر قلوبهم الألم والحزن لما اقترفته أيديهم، ولا أحد يدري كيف اختفت مجتمعات بعينها إثر زحف الصحراء إلى الغابات، ومن يعلم إذا كانت هناك مجتمعات سابقة استوطنت القمر المجاور لأرضنا، وقضت نحبها نتيجة وهن قوى الطبيعة المحيطة بها؟! وذلك رغم القول الشائع إن هذا الكوكب القمر غير مأهول بالسكان/.

وهناك اكتشفت موهبة الكتابة لديها، فمضت بها السنوات وتعمقت علاقتها مع الكتابة ورحلة العواطف، فكانت لها علاقات زواج فاشلة مع مشاهير تلك الحقبة ومنهم: / ألفريد دي موسيه / و/ شوبان / و/ ميشيل دوبور / وباجيللو / وبيير لورو /. وبنت علاقات مع مشاهير عصرها من أمثال: فلوبير، ودوماس الابن، وتورجنيف، وفكتور هوغو، وبلزاك. ولعل من الطريف أنها، ولدى وفاة الشاعر الفرنسي الشهير الفريد دي موسيه، كتبت عنه رواية بعنوان / هي وهو / تتحدث فيها عن تفاصيل علاقتهما الزوجية، وتلمح إلى شيء من الانحراف الجنسي لديه، فهو كان على وشك الانهيار النفسي ويعيش حالة من العبث، وهي التي جعلته متوازناً بقوة عاطفتها وتجربتها الغنية في الحياة؛ حيث أخذته من تلك الأجواء إلى إيطاليا. إلا أنه لدى أول خطوة لتماثله للشفاء من أمراضه النفسية أحب غيرها. ولم ترق هذه الوقائع للكاتب / بول دي موسيه / شقيق الشاعر، فراح يرد عليها برواية تحت عنوان / هو وهي /، يصف فيها خيانتها لأخيه الذي أحبها، وعندما تعرض للمرض في إيطاليا واستدعى طبيباً هو / باجيللو / لمعالجته، راحت زوجته تتخلى عنه، وتبني علاقة مع هذا الطبيب وتتزوجه تاركة زوجها يموت على فراش المرض.

ما يميز هذه الكاتبة أن كل تفاصيل حياتها وجزئياتها انتشرت بسرعة الريح، لأنها كانت تروي كل شيء يقع معها، فإضافة إلى أعمالها الروائية، كتبت في نهاية حياتها بعض

الاعترافات البالغة الحساسية في شبه سيرة ذاتية تحت عنوان / قصة حياتي /، وعموما فإن مثل هذه الوقائع باتت مصدراً أساسياً لتناول حياة الكاتبة وأدبها.

لقد عاشت أرمندين أورورودوبان، أو البارونة دوفان، أو جورج ساند حياة ثرية وطويلة / 1804 – 1876 / وبقيت مخلصة لعملها الأدبي، فأنتجت ما يشبه مكتبة أدبية، ولعل من أبرز رواياتها: أنديانا 1832، كونسويللو 1842، مستنقع الشيطان 1846، الساحرة الصغيرة 1849 فالنتين، إضافة إلى حكايات الجدة، وهي قصص كتبتها لحفيديها أورو – وغابرئيل. وهي أعمال ترجمت إلى غالبية اللغات الحية، ولها قيمتها الفكرية والإنسانية والتاريخية. ولعل هذا ما جعل من ساند مايشبه الأسطورة في التاريخ الأدبي الفرنسي، وقد تركت أثراً بالغاً في الكثير من الروائيات الفرنسيات، ولعل من أبرزهن فرسواز ساغان التي تأثرت بأدب ساند وبحياتها، بيد أن ساغان أفرطت بعض الشيء في ممارسة الحرية، وكذلك ممن تأثرن بساند سيمون دي بوفوار وفرجينا وولف وناتالي ساروت. يقول عنها فولتير: / جورج ساند الروائية التي تجسد المجد الفردي للأدب النسائي/، وفي وصف لدستويفسكي عنها يقول بأنها: / رمز للمرأة الفريدة في موهبتها /. أما ألفريد دي موسيه فكتب ذات يوم بأن ساند: / أكثر النساء أنوثة؛ لابل هي الأنوثة بعينها /.

وتأتي سيمون دي بوفوار لتضع أيضا لبنة أساسية وتكون قائدة لثورة حرية المرأة من خلال ما طرحت من أفكار جديدة، ومن هذه الأفكار التي وضعتها بوفوار:

/لا يولد الإنسان امرأة، بل يصبح كذلك /، ثم تكللت هذه الكتابات بكتابها الشهير /الجنس الآخر/ 1949 الكتاب أحدث سجالات ثقافية في الأوساط العلمية والاجتماعية والثقافية في العالم، ومن المفاهيم التي تطرحها في هذا الكتاب: / ليس هناك قدر بيولوجي أونفسي أو اقتصادي يقرر الشكل الذي تمثله المرأة في المجتمع. إنها الحضارة ككل هي التي تنتج ذلك المخلوق /الذي نطلق عليه اسم الأنثى/.

ومن المفاهيم التي تطرحها في هذا الكتاب: / هوجمت خصوصاً بسبب فصل الأمومة، وصرح رجال كثيرون بأنه لم يكن يحق لي التحدث عن النساء لكوني لم أنجب أولاداً، ترى، هل أنجبوا هم.؟! إنهم يعارضونني بأفكار ليست حاسمة ولا قطعية، أتراني قد رفضت كل قيمة لشعور الأمومة والحب؟ كلا، لقد طلبت من المرأة أن تعايش هاتين القيمتين وبشكل حرّ، في حين أنهما غالباً ما يخدمانها كحجة، وأنها تخضع لهما إلى درجة أن الخضوع يبقى؛ إذ يكون القلب قد جف/.

وكذلك: / كان من ألوان سوء التفاهم التي خلقها الكتاب الاعتقاد بأني كنت أنكر فيه أي فرق بين الرجال والنساء، والحقيقة أني بالعكس قلت وأنا أكتب الكتاب ما يفصل

الجنسين، ولكن ما ذهبت إليه هو أن تلك الاختلافات هي ثقافية وليست طبيعية، وأخذت على عاتقي أن أروي كيف كانت تنشأ هذه الاختلافات/.

تقول بوفوار عن رواية /المثقفون/: /خلافاً لما ادعاه البعض من الخطأ عدّ /المثقفون/ رواية مفاتيح، وأنا أحتقر روايات المفاتيح احتقاري لكتب / الحيوات المروية /، وأنا لا أزعم أن / المثقفون/ رواية ذات فكرة. إن رواية الفكرة تفرض حقيقة تمحو جميع الحقائق الأخرى وتوقف دائرة الاعتراضات والشكوك التي لا تنتهي، أما أنا فقد صورت بعض أشكال الحياة في فترة ما بعد الحرب من غير أن أقترح حلولاً للمشكلات التي تقلق أبطالي /. وعن روايتها / دم الآخرين / تكتب بوفوار: / كان موضوع / دم الآخرين/ كما ذكرت يناقض هذه الحياة التي عشتها في ظل / حرية / عدها أولئك الذين يقربونني مجرد شيء، ولكن هذه المقاصد فاتت الجمهور، وصنفها الكتاب على أنها رواية عن المقاومة، وصنفت أيضاً كرواية وجودية، وكانت هذه الكلمة قد أصبحت تلازم آلياً آثار سارتر وآثاري / .

فرانز كافكا وفكرة التشاؤم

استطاع فرانز كافكا أن يبني عالمه الروائي لبنة لبنة بخصوصية رسخته كأهم روائيي العالم الذين تركوا أثراً على مختلف الأجيال الروائية من بعده.

يعد فرانز كافكا من أبرز الأدباء الذين شيدوا إمارة النزعة التشاؤمية في الأدب، وعندما نتحدث عن التشاؤم، أو عن الأدب السوداوي، فلا يكون لنا ذلك إن تجاهلنا إبداعات هذا الروائي الذي استطاع أن ينفذ بقوة إلى حلكة الظلام، ويوظف أفكاره من خلال تلك العتمة الحالكة.

أيام البؤس والشقاء تحرّض على الخلاص وتولد نزعة غامضة في النفس.

لا حياة مع الحرمان ووخزات الألم، تتحول الحياة إلى جحيم حينما يسخر الجميع منك، أنت وحدك، ولأنك مريض، لأنك متواضع، لأنك لست جشعاً يُنظر إليك كحشرة غير مرغوب فيها.

إن المجتمع يرفضك، ومن الطبيعي أن تبادله هذا الرفض، تسخر منه بطريقتك الخاصة، وتصبح شاهداً على سلبيته وعنجهيته، وتشعر بإحراج كونك تعيش معه في فترة زمنية واحدة.

ولأنك إنسان تقبل أن تكون الضحية، وتندفع نحو الموت اختصاراً لمزيد من الحرج الذي يسببه لك عيشك في عمق هذا المجتمع الذي يرفضك، وتبادله هذا الرفض. لاشيء يبعث على الأمل بهؤلاء، وأنت إلى متى تعيش في قاعك المظلم، عليك أن ترقد ولاتفتح

عينيك إلى الأبد، لاشيء يستحق أن تفتح عينيك من أجله. لقد لوثوا حتى الطفولة التي كنت تعقد آمالاً عليها.

أي قسوة هذه، لم يتركوا شيئاً، لقد أصبحت محاصراً من كل الاتجاهات، حتى هذا البيت اللعين أصبح سكانه ـ أقرب الناس إليك ـ يمقتونك ويودون التخلص منك بأي شكل.

في مذكراته البائسة إلى صديقه.. ماكس برود المؤرخة في 13 كانون الأول عام 1914 يضيف كافكا الملاحظة الآتية إلى جملة مذكراته:

«لقد نسيت أن أضيف، وتقصدت هذا النسيان فيما بعد، أن خير ما كتبته له دوافعه في قابليتي لأن أستطيع الموت مسروراً، وفي جميع هذه المقاطع الجيدة المتسمة بالإقناع القوي، كان المقصود على الدوام شخصاً يموت ويجد أن الموت صعب، وإنه ظلم، أو على الأقل نوع من القسوة يقع عليه، مما يجعل ذلك في رأيي على الأقل يؤثر في القارئ.

أما بالنسبة إلي، أنا الذي أعتقد إني سأكون مسروراً على سرير الموت، فإن مثل هذه الأوصاف لا تشكل أكثر من لعبة خطيرة خفيفة، لهذا السبب أستغل بدقة انتباه القارئ المركز على الموت، فأنا في حالة فكرية تفوق صفاء، وأحسب أنه سيشكو على سرير الموت، أما أنا فشكواي ستكون، والحالة هذه أكمل شكوى ممكنة، لأنها لن تتفجر في فجاءة الشكوى الواقعية، بل ستتم في جو من الجمال والصفاء».

إن غريغوار سمسا بطل راويته الشهيرة / المسخ / وهو المعني بهذا الكلام، يموت بصمت وحب وبطريقة محببة إلى قلبه. يموت بالطريقة التي يختارها لنفسه في مشهد لا أمتع ولا أقسى في لحظة واحدة. يروي كافكا هذه التفاصيل: «فكر غريغور وعاد لمتابعة عمله. لم يستطع قمع لهاثه من الجهد، ومن وقت لآخر كان عليه أن يستريح، ومن ناحية أخرى لم يقنعه أحد، إذ ترك وشأنه تماماً.. وحين أنهى الاستدارة، بدأ الزحف فوراً ولم يستطع أن يفهم البتة، نظراً لضعفه كيف قطع المسافة ذاتها بهنيهة قصيرة سابقاً، دون أن يدرك ذلك، لم تقاطعه كلمة أو هتاف من عائلته. أدار رأسه حين كان في المدخل فقط ـ ليس بشكل كامل، فقد أحس برقبته متيبسة، ومع ذلك ظل يرى أن لا شيء تبدل خلفه، غير أن أخته نهضت. طافت نظرته الأخيرة بأمه، التي كانت مستغرقة في نوم عميق الآن. والآن ؟.. سأل غريغور نفسه وهو ينظر في الظلمة حوله. وللحال اكتشف أنه لم يعد بإمكانه التحرك إطلاقاً لم يفاجئه ذلك بل بدا من غير الطبيعي أنه كان قادراً حتى الآن فعلاً على دفع نفسه على هذه السيقان الصغيرة الرفيعة. وأحس من جهة ثانية بارتياح نسبي كان يشعر بالألم في كل أنحاء جسده، لكن بدا له أنه كان ينوي وينوي تدريجياً وسوف ينهب في النهاية كلياً. قد تكون قناعته بضرورة اختفائه أرسخ من قناعة أخته، وظل في هذه الحالة من التفكير الفارغ والآمن حتى دقت ساعة البرج معلنة الثالثة صباحاً، وظل يرى أن

كل شيء خارج النافذة كان قد بدأ يزداد ضوءاً ثم من دون موافقته، غطس رأسه على الأرض وتجدلت من منخزيه آخر أنفاسه الضعيفة».

لقد مات غريغور سمسا وهذا الموت يعني الشيء الكثير لفرانز كافكا، إنه يعني له الحياة، لقد انتحر فرانز كافكا حينما قتل غريغوار، ولو لم يمت غريغوار لأقدم فرانز كافكا نفسه على الانتحار بطريقة انتحار بطله نفسها في هذا العمل الذي يعد من أهم الأعمال التي أبدعها.. فقد أنقذه غريغوار من الانتحار. قال كافكا ذات يوم: «لقد عانيت طوال حياتي وأنا أتهرب من الانتحار» نلاحظ بأن جميع أبطاله يموتون.. أجل يموتون حتى يبقى كافكا حياً.. لا أحد لديه لا يموت كلهم يموتون.. إنه يقتلهم جميعاً.. في مستعمرة العقاب وتحريات كلب ـ والقصر ـ والقضية ـ والمحاكمة.. والمسخ ولكن لماذا هذا الموت؟!.. هل ليعيش فرانز.. بالطبع لا.. لأن فرانز يمقت الحياة وفي الوقت نفسه يبحث عن العدل الاجتماعي في الحياة ذاتها.. وأستطع أن أرى بأن جميع هؤلاء كانوا يمهدون لموته في الوقت الذي يؤجلون فيه هذا الموت، لذلك يدخل فرانز كافكا إلى أعماق شخوصه قبل الموت بلحظات إنه يصور أدق وأخفى المشاعر التي تسيطر على الشخص الذي سيموت أو سيقتل أو سينتحر بعد لحظات قليلة فقط.. وقد تعمدت أن أنقل مشهد الانتحار كاملاً رغم إطالته بعض الشيء في رواية «المسخ» قبل قليل وما يجعلني مقتنعاً بنظرتي هو التصاق كافكا بهؤلاء حتى أنه يوهم أحياناً بأن البطل هو الكاتب نفسه عندما يعطيه حرف (ك الحرف الأول من (كافكا)، وغريغور نفسه لا يختلف عن فرانز كافكا، فكلاهما يعمل في التوظيف في إحدى الدوائر، وكلاهما يفكر بطريقة واحدة وينظر إلى المجتمع نظرة متقاربة.

في المسخ يعاني غريغور من تسلط والده.. هذا الوالد القاسي الذي يصر على ضربه حتى بعد عملية المسخ ويسعى إلى طريقة للتخلص منه، ويقول فرانز كافكا ذاته في إحدى رسائله الموجهة إلى أبيه:

«إنه المقصود بكل كتاباتي، أنا أشكو مما لم أستطع أن أشكوه لك وأنا على صدرك؛ إنه انتقام بطريقة غير مباشرة. ولسوء حظ السيد هرمان أنه أنجب ولداً مثل فرانز.. هذا الولد الذي سيجعل لعنة العالم بأسره تحل عليه كل يوم، وعلى الرغم من كل هذا الحقد، يأتي التصريح التاريخي على لسان هذه الضحية: ومع ذلك، فقد أحببتكم على الدوام يا أبوي العزيزين.

يتحول فرانز كافكا إلى شخص ناقم على الجميع، وحتى على المنجزات العلمية مثل الآلة التي تتسبب في انتشار البطالة بين العمال ويفضل العزلة الأبدية في كهف. لكن هذه الرغبة تصطدم بتدخل أبيه في حياته الخاصة؛ هذه الحياة التي يفضل أن يمضيها في الكتابة

فحسب ولا شيء غير الكتابة.. الكتابة عن الموت، حتى الموت. إنه يتجرد من الحياة تماماً، وحتى المرأة الوحيدة التي تحقق له الحب والجنس في الأيام العصيبة يطلب إليها الخروج من حياته، يكتب إليها في رسالة خاصة: «كثيراً ما فكرت في حياتنا المستقبلية، فأشعر برغبة داخلية في أن خير نمط للحياة بالنسبة لي هو أن أعيش في كهف طويل منعزل عن العالم مضاء بمصباح أكتب وأكتب» ولا شيء غير الكتابة، وأن يحمل إليّ طعامي ويوضع في مدخل ممر الكهف بعيداً عن مجلسي الذي أكتب» فأذهب لأكل الطعام على قدر ما تسمح معدتي وحاجتي إلى الطعام، وسيكون سيري من مجلسي حتى المائدة هو نزهتي الوحيدة، وعندما ألتهم ما يقدم لي، سأعود مسرعاً إلى الكتابة هوايتي الوحيدة. إذ لا هوى لي في اللعب» فممارسة ما يهوى الإنسان يا حبيبتي لا تتعبه، وسيكون إنتاجي الأدبي رائعاً، لأن الروعة هي نتيجة الإرهاق المحبب ولا إرهاق مع من نحب. قد تعدين ذلك جنونا فهل ترضين أن تعيشي في كهف مع هذا المجنون؟! وعلى هذا النمط من الحياة.. ما رأيك؟.. أليس الهرب من الكهف وساكنه أجدى لك.. آه يا حبيبتي أنا هكذا ولا أستطيع أن أكون غير هذا ولك الخيار من أول الشوط لا من آخره؛ فأنت زوجتي والأدب عشيقي.. والمدى بعيد بين الزوجة والعشيقة؛ لك جسمي النحيل، وللأدب قلبي وفكري إنها أسوأ رسالة ترسل إلى امرأة».

واضح أن فرانز كافكا كان حقاً يعيش الموت منذ اليوم الأول من ولادته.. لقد تخلى عن الحياة كلها. وكان بمقدوره أن يستمتع بملذات الحياة لو شاء ذلك ولو لم يعد نفسه ميتاً، ومن هذه النقطة تبدأ عظمة كافكا وتبدأ عبقريته أيضاً، وقد تكون هذه النقطة مصدر سعادته أيضاً؛ فهو كما سبق يعيش دون أي أمل، وذلك خير نمط للحياة.. وهو سعيد ليست تلك السعادة بالمفهوم المتعارف عليه ولكنها سعادة لا يتذوقها إلا كافكا وحده.. إنها النكهة التي لا يتذوقها إلا من بلغ به الحزن ذروته، ومن توصل إلى قمة الضياع واللاجدوى هذه هي أرضية كافكا التي ينطلق منها. هذه هي ثقافته. وهو كما يتضح قارئ سيء. وكسول وعلى الأغلب، يكتب أكثر مما يقرأ.. وليست ثمة مقولات أو شواهد تستحق أن تشير إلى أنه كان نهم القراءة.. كما هو لم يتأثر بكاتب من قبله وما نستنتجه من إبداعات هذا الروائي الكبير جداً هو أنه على اطلاع جيد للعهدين القديم والجديد وهذا ما وفره له جو البيت بسبب تدين والده وعليه فإن معظم أعمال كافكا تطرح موضوع الموت من منطلق ديني.. إنه على الأغلب يبحث عن الإله الذي لا يشك في وجوده ولكنه لا يراه.. يبدو ذلك في قصة «المحاكمة». وليس هدفنا أن نقدم شرحاً موسعاً للقصة لكنها باختصار تدل على قلقه على مصيره. لذلك يبحث عن الحقيقة بالكتابة.. بالكتابة، فحسب وليس بالقراءة.. «الكتابة» التي تريه مشهد الموت وتكشف أمامه بعض الألغاز.. إنه يتعامل مع

الموت بدقة مذهلة. إن الإشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت.. فهذه الحياة لا تحتمل والحياة الأخرى ليست في متناول يدنا ولذا فإننا لا نخجل من رغبتنا في الموت. إنه نص صريح ومباشر أكثر من أي نص آخر ورد على لسانه.. الموت كموضوع أول وأخير للكتابة، إنه هاجس أبدي.. ولم يسبق لكافكا أن كتب سوى عن الموت.. ولا نلمس بريقاً للأمل في معظم كتاباته ورسائله ومذكراته على العكس تماما من البير كامو الذي يرى في الموت نهاية كل شيء ولا يعقد أي أمل خارج إطار الحياة.. إن السر كله يكمن في عملية الموت بالنسبة لكافكا هل الإنسان ميت في الحياة، وإنه يعيش في الموت إنساناً نهم كلمة (الموت)، وهنا نستطيع أن نحكم بأن مفهوم كافكا للموت أوعى بكثير من مفهوم البير كامو إليه وأوسع من مفهومه وأشمل وربما أدق.. والكتابة وحدها تعينه على مواصلة هذا البحث عن شرح أوضح لمفهوم الموت ولمعنى الموت.. فلولا الكتابة لما استطاع كافكا أن يعيش أربعين سنة متواصلة.. والكتابة تضمن له البقاء، والبقاء ليس بمفهوم خلود الأثر الأدبي كما شائع، وإنما بقاء كافكا ذاته في أثناء وجوده في المجتمع، وهو لا يؤمن بخلود الأثر الأدبي.. ولا يهمه ذلك، وقد أوصى صديقه ماكس برود أن يحرق جميع كتاباته، لكن الصديق لم يعمل بالوصية، ونشر كل هذه المؤلفات المودعة لديه بعد وفاة فرانز كافكا، وذلك حتى يقدم خدمة لصديقه وينشر آثاره التي سوف تخلده.

حقيقة الأمر أن كافكا كان يكتب ليخفف عن نفسه، ويجد متنفساً في أجواء الكتابة، ثمة عبارة نعثر عليها في هذه الكتابات، وهي عبارة اعترافية يقول فيها: /أود اليوم أن أنزع عن نفسي بالكتابة كل حالة القلق فأنقلها من أعماقي إلى أعماق الورق/ ولنتأمل أي شيء كان بوسع كافكا أن يصنعه لو لم يكتب! وأمام جواب واحد يرد على لسانه، نثق بأنه كان سينتحر قبل بلوغه سن العشرين، وهو يحمل كل هذه الحساسية تجاه مجريات الحياة ووقائعها.. تلك التي يعيشها. لذلك يحلو له أن يدوّن الجملة التالية بخط واضح: /أنا أكتب بالرغم من كل شيء وبأي ثمن، فالكتابة كفاحي من أجل البقاء/.

حتى هذا الملجأ تستكثره عليه الأسرة وتزعجه فيها، فيكتب: /إن أوضاعي لا تحتمل لأنها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة، وأعني بذلك الأدب، الأدب هو كياني، ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك / إنه يقوم بتصوير جشع الإنسان تجاه أخيه الإنسان، وفي النهاية مثلما يكون المظلوم ضحية للظالم، فإن الظالم هو ضحية نزعة الظلم لديه، وبالتالي فإنهما يعيشان معاً في /مستعمرة العقوبات/ سواء المادية، أو المعنوية، وقد استعرت وصف / مستعمرة العقوبات / عنوان رواية قصيرة لكافكا.

في هذه الرواية يصور كافكا القسوة التي تبلغ بالإنسان وهو يعذب إنساناً من خلال ضابط وحارسه، يصور كافكا بدقة شديدة تفاصيل الوحشية التي يمارسها الضابط بحق

حارسه، فالحارس في هذه الرواية ليس له عمل سوى أن يقف كلما تدق الساعة، ويؤدي التحية لباب الضابط طوال الليل. يُدخل كافكا قارئه إلى أجواء روايته سارداً له: / في الليلة الماضية أراد النقيب أن يرى فيما إذا كان الرجل يقوم بواجبه، ففتح الباب عندما دقت الساعة الثانية، وهناك كان هذا الرجل يتكوم نائماً، فتناول سوط الفروسية وجلده على وجهه، وبدلاً من النهوض والتماس الصفح، أمسك الرجل بساقي سيده وهزه صائحاً: / الق ذاك السوط بعيداً، وإلا سآكلك حياً/.

وهنا يستاء الضابط ويوجه إليه أقسى ألوان العقاب. يصف المستكشف طريقة العقاب بقوله: / إن شكل المسحاة كما ترى يماثل الشكل البشري، هنا المسحاة المخصصة لجذع الإنسان، وهنا المسحاتان المخصصتان للساقين، أما فيما يخص الرأس فثمة هذه / الرزة / الصغيرة الوحيدة فحسب، عندما يتمدد الرجل على السرير ويبدأ في الاهتزاز تخفض المسحاة إلى أن تبلغ جسده، إنها تنظم نفسها تلقائياً إلى حد أن الإبر تلمس جسمه، أو تكاد، وحالما يتم التماس يتصلب الشريط الفولاذي متحولاً إلى رباط قاس في الحال، وعندئذ يبدأ الأداء. إن الشاهد الجاهل لايرى فارقاً بين عقوبة وأخرى، وتبدو المسحاة وهي تؤدي وظيفتها بانتظام متماثل عندما ترتج، تثقب رؤوسها الحادة جلد الجسم الذي يرتج هو نفسه بفعل اهتزاز السرير، وقد صنعت المسحاة من الزجاج لكي تتسنى مراقبة التقدم الفعلي لتنفيذ الحكم. كانت عملية تثبيت الإبر في الثقب مشكلة تقنية، إلا أننا تغلبنا على الصعوبة بعد تجارب كثيرة. ماكان لمشكلة نتولاها تصعب علينا كما ترى، وفي مقدور أي شخص الآن أن ينظر عبر الزجاج، ويراقب الكتابة وهي تأخذ شكلها على الجسد: / بجّل رؤساءك/.

عودة إلى طفولة كافكا من خلال رسالة كتبها إلى أبيه

إن شخصية الأبناء تنطلق عادة من البيوت، من الدروس الأولية الأولى، ومن الحركات والتوجهات والتصرفات المقصودة وغير المقصودة للآباء، فإن الأبناء سيقتدون بها مستقبلاً، سواء بصورة تكرارية أو بأشكال أخرى، لكن المضمون سيبقى ذاته. فالإنسان هو ابن التربية، انه ابن البيت، انه باختصار ابن أبويه فيزيولوجياً وسيكولوجياً وهو يحمل ملامح العشرات والمئات والآلاف من أجداده ومن الأبوين.

سنقرأ هنا رسالة تربوية كتبها روائي هام هو فرانزكافكا، صاحب روايات: المسخ ـ المحاكمة ـ في مستعمرة العقوبات ـ أمريكا والتي شغلت وما تزال تشغل معظم الشرائح

من النقاد والمهتمين والقراء بصورة عامة، فظهرت مقولات مثل: سوداوية كافكا، الأدب الكافكاوي، كأنك تقرأ رواية لكافكا.

ولذلك فإن كافكا لا يوجه هذه الرسالة لأبيه فحسب؛ بل يوجهها إلى معظم الآباء في العالم من دون استثناء؛ فهو يقول: أبدأ هذه الرسالة إذن دون ثقة بالنفس، آملاً فقط أنك أيها الوالد مازلت تحبني رغم كل شيء، وانك تقرأ بصورة أفضل مما أكتب، فيبدأ في عرض الصراع غير المباشر بينهما، بين أب متسلط يرى في تقزيم ابنه قوة له، بل يكاد يستمد قوته من ضعف ابنه، وبين ابن ضعيف يسعى لإثبات شخصيته وقوته ككائن له خصوصيته، وهنا تكمن متعة قراءة هذه الرسالة الطويلة التي تتعرض لكل التفاصيل، وحتى المحرجة منها في هذه العلاقة الحساسة بين الأب وابنه في أسرة ألمانية.

يبدأ كافكا رسالته لأبيه متعرضاً لحالة الخوف تجاه الأب قائلاً: الوالد الأعز، سألتني مرة مؤخراً: لماذا أدعي أنني أخاف منك؟! ولم أعرف كالعادة أن أجيبك بشيء؛ من طرف بسبب هذا الخوف نفسه الذي أستشعره أمامك، ومن طرف لأن تعليل هذا الخوف يتطلب تفاصيل أكثر مما أستطيع أن أجمّعه إلى حدٍّ ما في الكلام، وعندما أحاول هنا أن أجيبك كتابة، فلن يكون الأمر إلا ناقصاً كل النقص، وذلك لأن الخوف ونتائجه يعيقني إزاءك في الكتابة أيضاً، ولأن حجم الموضوع يتجاوز ذاكرتي وعقلي كثيراً، أما بالنسبة إليك فإن المسألة كانت دائماً في غاية البساطة، على الأقل عندما كنت تتحدث عن ذلك أمامي وأمام آخرين كثيرين دون أن تنتقيهم.

يسرد كافكا من جملة ما يسرده الحادث التالي في رسالته الخاصة الموجهة إلى أبيه: واقعة من السنوات الأولى، ربما تذكرها أنت أيضاً، كنت أبكي ذات مرة في الليل أستعطف وأستعطف جرعة ماء، ليس عطشاً بالتأكيد، وإنما على الأرجح كي أثير إزعاجا من طرف وأتسلى من طرف آخر، إذ لم تنفع تهديدات عديدة شديدة أخذتني من السرير، وحملتني إلى الشرفة وتركتني هناك وحيداً أمام الباب المغلق فترة وجيزة، وأنا أرتدي القميص الداخلي، لا أريد، إن هذا كان خطأ، فربما لم يكن بالإمكان فعلاً الوصول آنئذ إلى أن يسود الهدوء في الليل بطريقة أخرى، لكنني بهذا أريد أن أحدد خصائص أساليب تربيتك وتأثيرها علي، لقد أصبحت آنئذ مطيعاً بعد ذلك، لكنني أصبت بخلل داخلي، وطبقاً لطبيعتي لم أستطع أن أربط البتة ربطاً صحيحاً بين توسلي البديهي للحصول على الماء، وبين حملي إلى الخارج بتلك الطريقة المرعبة للرجل العملاق والدي الذي هو السلطة العليا، أن يأتي بلا سبب تقريباً، ويحملني من فراشي، ويضعني على الشرفة، وأن أكون إذن مثل هذا اللاشيء بالنسبة إليه.

وثمة مسألة بالغة الأهمية يلحظها كافكا، هي مسألة الوصايا التي يفرضها الأب على ابنه، وهو الذي يخالفها أمامه والأب هو القدوة يروي كافكا هذا المقطع على سبيل التذكير: وكان علينا أن نحترس من عدم سقوط الطعام على الأرض، لكن تحتك كانت معظم البقايا على المائدة، ولا يجوز الانشغال بغير الطعام، لكن أنت كنت تنظف وتقطع أظافرك، تبري أقلام الرصاص وتنظف أذنيك بنكاشة الأسنان، كان من شأن هذه الأمور أن تكون بحد ذاتها تفاصيل لا أهمية لها على الإطلاق، ولم تثقل على نفسي إلا لكونك أنت الإنسان القدوة بالنسبة إلي، لم تكن نفسك لتحافظ على الوصايا التي فرضتها عليّ.

مرحلة زواج الابن

وهي أهم مرحلة للعلاقة بين الأب والابن، وقد تكون أكثر المراحل حساسية، يدخل كافكا أدق تفاصيلها: أنا أبلغ السادسة والثلاثين، مازال يمكن إصابته بضرر، أعني بهذ حديثاً قصيراً ذات يوم من الأيام المضطربة بعد الإعلان عن رغبتي الأخيرة بالزواج، قلما أهنتني بكلمات إهانة أشد، وأبداً لم تظهر احتقارك لي بوضوح أكبر، عندما تحدثت إليّ بشكل مماثل قبل عشرين عاماً؛ إن الفتى الذي قام آنذاك بمحاولة عَلِق فيها ولا يبدو لك اليوم أكثر خبرة، وإنما أكثر بؤساً بعشرين عاماً، واختياري فتاة لم يكن يعني لك شيئاً البتة.

كنت دائماً تقمع بلا وعي قدرتي على اتخاذ القرار، وتظن الآن بلا وعيٍ أنك تعلم ماذ كانت قيمة هذه القدرة، ومن محاولاتي لإنقاذ نفسي في اتجاهات أخرى لم تكن تعلم شيئاً، لذا لم يكن في مقدورك أن تعرف شيئاً عن تسلسل الأفكار الذي كان قد قادني إلى محاولة الزواج هذه، وكان ينبغي عليك أن تحاول حدسها، وطبقا لمجموع الحكم الذي كان لديك عليّ، حدست الحدس الأكثر فظاعة ومدعاة للسخرية، ويمكنك حقا أن تجيبني ببعض الأمور فيما يتعلق بمحاولاتي للزواج وقد فعلت ذلك أيضاً: بأنك لا تستطيع أن تحترم كثيراً قراري عندما فسخت خطوبتي مع ف وأعدت عقدها مرتين، وعندم جرجرتك مع الوالدة على غير جدوى إلى برلين من أجل الخطوبة، إن الفكرة الأساسية لكلتا محاولتي الزواج كانت صحيحة كلية: تأسيس بيت زوجية والاستقلال بالذات، وهذ فكرة محببة لديك، لكنها تخرج في الواقع مثل لعبة الأولاد التي يمسك فيها أحدهم بيد الآخر؛ بل ويضغطها وهو يقول: آه، لتذهب، اذهب، لماذا لا تذهب؟ لكن الأمر الذي زاد تعقيداً في حالتنا هو أنك كنت دائماً تعني كلمة لتذهب بصدق، إذ إنك كنت دائماً أيضـ تقبض عليّ أو الأصح تقمعني، وذلك من دون أن تعرف الأمر، وإنما بحكم طبيعتك، لكن كما نحن، تظل أبواب الزواج موصدة أمامي لكون الزواج مجالك الخاص بك، وأحيان أتصور خريطة العالم مفتوحة وأنت ممدد فوقها بالعرض، ومن ثم يبدو لي انه بالنسب

لحياتي لا يدخل في الحسبان سوى المناطق التي لا تغطيها أو التي لا تقع في نطاقك، وطبعا لتصوري عن حجمك ليست هذه المناطق كثيرة ولا تمنح السلوى كثيراً، والزواج بخاصة ليس من هذه المناطق.

وهكذا يرى كافكا أن والده سبب كل بؤس يصيبه، وحتى هو الذي يدفعه للكتابة ويقول: أنت خلف كل كتاباتي، لقد قلت فيها ما لا أستطيع أن أقوله وأنا على صدرك، ولكن هذه الرسالة التي أذيعت في العالم كله وكتب عنها عشرات الآلاف من رسائل الدكتوراه والدراسات والتحليلات، واقتبس بعض جملها كبار العلماء في مجال تربية الطفل، ترى ما رأي الوالد وما رده وكيف ينظر إلى هذا المفهوم في التعامل الأبوي سأقتطف من رد والده هرمان كافكا المقاطع التالية، وهي لا تقل أهمية عن فحوى الرسالة الموجهة اليه يقول: إنك تدّعي أنني لا أبذل جهداً عندما أفسر علاقتي بك من خلال ذنبك وحده، لكنني أظن أنك رغماً عن الجهد الظاهري، لا تعمل الموضوع أكثر صعوبة لك وإنما أكثر ربحاً، أولا ترفض أنت أيضاً كل ذنب ومسؤولية عليك، وطريقتنا في هذا هي نفسها إذن، لكنني في حين أعزو الذنب الوحيد إليك، وذلك بشكل صريح كما أعني أيضاً، فانك تريد أن تكون فائق الذكاء وفائق الحنو في الوقت نفسه، وتبرئني أيضا من كل ذنب، وطبعا لا يتم لك هذا الأمر الأخير إلا ظاهرياً وأكثر من ذلك لا تريد أيضاً ويتضح ما بين السطور رغم كل الأقوال عن الماهية والطبيعة والتناقض والعجز، إنني أنا الذي كنت في الحقيقة الشخص المهاجم، في حين كل ما كنت تفعله لم يكن سوى دفاع عن النفس، والآن حققت إذن من خلال عدم إخلاصك ما يكفي؛ حيث إنك برهنت على ثلاثة أمور: أولاً إنك بريء، وثانياً إنني مذنب، وثالثاً إنك مستعد دلالة على عظمتك، ليس لأن تعذرني فحسب، وإنما الأمر الذي هو أكثر وأقل، لأن تريد التدليل على الموضوع وتصديقه بنفسك بأنني لكن خلافا للحقيقة بريء أيضا وخليق بهذا أن يكفيك الآن، لكنه مازال لا يكفيك؛ إذ إنك والحق وضعت في رأسك أنك تريد أن تعيش أولاً وآخراً، إنني أعترف أننا نتصارع مع بعضنا بعضاً، لكنّ هناك نوعين من الصراع، صراع الفرسان؛ حيث تتبارى قوى خصوم مستقلين، كل يبقى لنفسه، يخسر لنفسه، ينتصر لنفسه؛ وصراع الحشرة؛ هذه الحشرة، التي لا تلدغ فحسب، وإنما تقوم على الفور، وأيضاً من أجل الحفاظ على حياتها بمص الدم، هذا هو الجندي المحترف الحقيقي، وهذا هو أنت غير عملي في الحياة ولكن لكي تتكيف فيها متمتعاً برغد العيش ومن دون لوم الذات، تظهر أنني أخذت منك كفاءتك في الحياة ووضعتها في جيبي، وماذا يهمك الآن إذا لم تكن كفؤا، فأنا أتحمل المسؤولية، أما أنت فتتمطى بهدوء وتدعني أجرك جسدياً وروحياً عبر الحياة، مثال: عندما أردت مؤخراً أن تتزوج، كنت في الوقت نفسه، وهذا ما تعترف به في هذه الرسالة، لا تريد أن تتزوج،

لكنك كنت تريد، لكيلا تتعب نفسك، أن أساعدك في تحقيق رغبتك في عدم الزواج، وذلك بأن أمنعك من هذا الزواج، لكن هذا لم يخطر في بالي قط، فأنا لم أقصد هنا أو في أوجه أخرى أن أكون عائقاً في طريق سعادتك، وثانياً لا أريد أن أسمع أبداً مثل هذا اللوم من ابني، ولكن هل ساعدني في شيء جهاد النفس الذي تركت لك به حرية الزواج؟ لا شيء على الإطلاق، لكنك في الحقيقة لم تبرهن هنا وفيما عدا ذلك بالنسبة إلي شيئاً آخر، سوى أن جميع مآخذي كانت صحيحة، وأن مأخذاً صحيحاً، قد غاب عنها بشكل خاص، وهو مأخذ عدم الصدق والتزلّف والتطفل، وإذا لم أكن مخطئاً كثيراً، فإنك تتطفل عليّ أيضاً بهذه الرسالة بحد ذاتها.

المركيز دي ساد يفجر ثورة النزعة السادية

السادية نزعة سائدة في الإنسان، وقد اكتشفها المركيز دي ساد، وتوسع بالحديث عنها حتى عُرفت باسمه، والحقيقة فإن الحديث عن هذا الرجل يحمل شيئاً من الخصوصية والدهشة معاً، وعندئذ نكتشف بعض المفاهيم غير الصائبة السائدة عن هذه النزعة، وكذلك نتعرفها من مكتشفها.

إن غالبية إبداعات الروائي الفرنسي الشهير المركيز دي ساد marquis de sade ترتكز على قضيتين: أولهما ضعف الإنسان في مواجهة قوة الطبيعة الخارقة، وثانيهما القلق الدائم الذي يستوطن هذا الإنسان من المجهول.

إنه غير محظوظ في تداول كتبه ومؤلفاته، وحظه يكمن في ذكر اسمه أو المصطلح المشتق من اسمه في آلاف الكتب والمراجعات والأحاديث اليومية، ولكن كتبه تبدو محظورة وتعيش في الظلام رغم أهمية الإطلاع عليها، لأنها في نهاية الأمر تتحدث عن أمر يخص الإنسان.

فيظن القارئ بصورة شبه عامة ـ عدا المشتغلين في الأدب والفكر ـ بأن ساد أسطورة؛ حيث لم يسبق له أن شاهد صور ساد نفسه في الصحافة ولا قرأ دراسات عنه، وكل ما يعلمه هو ورود هذا الاسم ضمن الأحاديث والمصطلحات: سيكوباتي – مازوشي[1] – سادي.

---

(1) تعد المازوخية حالة مقابلة للسادية فقد عرفت بأنها:

«تقبل إيقاع الألم على الذات والاستمتاع به» سواء كان ذلك الألم بدنياً أم نفسياً صادر من شخص آخر.

المركيز دي ساد شخص متواضع عاش حياة حافلة بالآلام والأحداث والإثارة والتوتر، واستطاع أن يحتمل كل هذه السنوات من الاضطراب ببسالة، ويعلن موقفه من قضية الحياة بالنسبة للإنسان.

في سنة 1740. ولد المركيز في باريس، شهد أحداث الثورة الفرنسية وعاش نتائجها، فأضاف ذلك إلى معاناته الشديدة التي عاناها نتيجة قسوة أمه، مما ولّد في نفسه نزعة العنف الجنسي، هذه النزعة التي جعلته يقضي سنوات حياته الأخيرة وهو يتعالج في مصح نفسي، لكن استطاع ساد ـ وهنا تكمن أهميته ـ أن يكتشف هذه النزعة في الإنسان ويدرسها بشكل تحليلي، وكذلك يضع بعض المقترحات.

ولعل ما ساعده على كتابة أعماله وهو في ذروة المعاناة هو أنه أمضى ثمانية عشر عاما في سجنَي الباستيل وفانسين، أبدع فيهما أعماله القصصية والروائية الهامة مثل: فلسفة غرفة المرأة ـ جولييت ـ جوستين ـ أيام سادوم ـ الراهب وحوار محتضر.

لم يكن المركيز دي ساد يعاني أزمات مالية، فقد كان مزارعا نشيطا يمارس أعماله حتى وهو في السجن، حيث لم يوكل أحداً لإدارة أعماله العقارية والزراعية، فقد كان يوقع شخصياً على أي معاملة بهذا الخصوص من سجنه.

مثلما اشتهر كافكا بالمسخ، اشتهر ساد بـ«أيام سادوم» وفيها ينعزل أربعة رجال هم: دوق، وأسقف، وقاض وأحد أصدقاء الدوق لمدة مائة وعشرين يوما برفقة أربع نساء، وتتوالى تفاصيل السرد والحديث عن الأحداث السادية التي عاشها هؤلاء معهن. هنا تتقدم تفاصيل هذه النزعة ليدرسها ساد بشكل عميق ويقدمها إلى القارئ».

نسبتها: ينسب مصطلح المازوخية masochism إلى الكاتب الروائي النمساوي ليبولد زاخر مازوخ 1836 – 1895) (leqold zacher masoch) صاحب الرواية المشهورة (فينوس في الفراء، venus in furs) التي تعبر في بعض أجزائها عن فترات وتجارب من حياة مازوخ المؤلف، وخاصة فترة الطفولة منها.

لقد قام المحللون النفسيون بدراسة معمقة لشخصية مازوخ في فترة طفولته، فاسترعى انتباههم في ذلك كون مازوخ كان يعيش مع عمته التي كانت تعاشر عشيقاً لها بين الفينة والأخرى، وقد دفع مازوخ حب استطلاعه يوماً إلى أن يختبئ في خزانة الملابس ليشاهد بعينيه تلك المشاهد، وبينما كان مازوخ منهمكاً في مشاهدة ذلك المنظر بدت منه حركت جلبت انتباه العمة وعشيقها إليه، مما عرضه للعقاب المؤلم عن طريق عمته. فولد ذلك. ـــ حسبما يرى المحللون ــ قيام ارتباط وثيق في نفسه بين الألم الذي لاقاه في العقوبة، ولذة ما كان يراه من مشاهد الإثارة، وهذا الارتباط الذي تأصل في نفسه ولد إمكانية قيام اعتماد متبادل بين الشعور بالألم واللذة.

وبطبيعة الحال فإن هذه القراءات هامة لمعرفة النزعة السادية كون المؤلف يلج إلى أعماق شخوصه، ويروي بجرأة ما يرغب في قوله.

المركيز ساد في هذه الأعمال لا يعد نفسه محللاً على شاكلة فرويد؛ فهو يريد أن يقول ما يرغب وما يؤمن به. وفي النهاية يصرخ في أحلك مراحل ساديته: «أوه.. ياللعار».

أثر النزعة السادية على الأدب

بعض النقاد عدّ معظم مؤلفاته عبارة عن هلوسات ووثائق إجرامية «ليست من الأدب المكشوف وإنما يهدف منها إلى إثارة الاشمئزاز والرعب بدلاً من إثارة الشهوة.. ولذلك فإن المدافعين يقولون بأن مؤلفاته يجب أن تعد من الأدب الجاد العظيم» ولكن لحسن حظ المركيز أنه بعد وفاته عثر على (500) رسالة مجهولة مكتوبة بخط يد ساد نفسه كتبها خلال فترة وجوده في السجن، وقد قام بنشرها «جيلبر ليلي» مع مقدمة توضيحية هامة، وهي عبارة عن ست قصائد كتبها بمناسبة هذا الاكتشاف، ووقع المجلد في ألف ومائة صفحة تعد قراءته غاية في الإثارة والأهمية، لمن يرغب في معرفة جوانب سرية عن تفاصيل حياة ساد وأسرارها الأكثر سرية وخصوصية وإحراجاً.

بالطبع فإن جهود الناشرين موريس هاين، وجيلبر ليلي قد ساهمت في نشر الأعمال الكاملة لساد التي وقعت في 16 مجلداً أسود، تعد ثروة أدبية وفنية هامة، ولكن علينا أن نقرأ مؤلفاته بعيداً عن صورة ساد المرسومة في الذاكرة، أو ساد الأسطورة، أو ساد «السادي».

استطاع المركيز أن يفتح آفاقاً جديدة في الآداب العالمية والإنسانية، ويمكن ملاحظة هذا التأثير الهائل على الأدباء الذين اطلعوا على ساد، وكما يرى كولن ولسن، فإن معظمهم يعانون من ثنائية ساد الساذجة عن الخير والشر، ولكن بشكل أخف، فالطقوس التي تؤديها المرأة العانس في «نور في آب» لفوكنر تسير على قاعدة ساد، وكذلك الشذوذ الذي نراه في «الملاذ» ووهم الاغتصاب وعود الذرة، ويحاول جيمس جويس أن يحل مشاكله مع الكاثوليكية بنشوة الضعة في «مدينة الليل»، ويميل غرين أيضاً إلى ربط الجنس بالخطيئة، ويحاول جاهداً أن يقنع القارئ بأن الشيطان موجود لأن العالم مكان مسحور قاس.

يحاول الجميع إنكار الموقف العملي الذي يتوصل إليه تولستوي ودستويفسكي، القائل بأن الشر هو فقط غياب الخير وغياب الحب، وحسبما يورد كولن ولسن مرة أخرى، فإن ليوناردو يعبر عن الموقف العملي في مذكراته قائلاً: «إن الشر هو ألم جسدي» أي أن الألم الجسدي هو الشر الوحيد الذي يمكن أن يعرفه البشر.

وهذا يبدو واضحاً في عزلة صموئيل بيكيت، وفي طريقة فرجينا وولف المفزعة في الانتحار، وكذلك في رعب همنغواي من الشيخوخة والألم ووضع تلك النهاية المأساوية لحياته، وكذلك في الموقف الوجودي العام من نيتشه إلى سارتر إلى دورنمات.

تقول سيمون دي بوفوار: /إن ساد حاول أن ينقل لنا تجربة ميزتها البارزة، إصرارها على أن تبقى غير قابلة للنقل/.

ويرى سيغموند فرويد: / أن السادية تقوم بدور معين حتى في العلاقة السوية، وتسمى انحرافاً حين تستبعد الأهداف الأساسية، وتفلح السادية في الاستعاضة عنها بهدفها الخاص. وهي تحمل مثالاً رائعاً لالتحام غرائز الشهوة بالعدوانية/.

لا بد من الاعتراف أن قراءة ساد بحاجة إلى بذل جهود فكرية متعبة، ووجود هذه الكتابات من المنجزات الجيدة .

إنه يرغب في أن يتحول الإنسان إلى «سوبرمان» ليس في مواجهة أخيه الإنسان؛ بل في مواجهة مخاطر الطبيعة، ولكنه في النهاية يعبّر عن عجز الإنسان عن القيام والنجاح في هذه الأمنية.

يبقى المركيز دي ساد أحد الأسماء الهامة في التاريخ الأدبي، وتبقى إسهاماته الجادة في تطور وظيفة الأدب وإلصاقها بمعاناة الإنسان الجسدية والنفسية والخلقية. إن ساد خلف تأثيراً هائلاً في الأجيال الأدبية والفكرية، والمذاهب والنظريات التي ولدت بعد رحيل ساد عن هذا العالم سنة 1814.

ليس بوسعنا أن نفهم «سادية» ساد الحقيقية التي ينشدها إلا بقراءة آثاره وعند ذاك ندرك كم أن ساد نفسه ليس «سادياً» بالمعنى الذي يرد بكثرة في معظم المناسبات بشكل يكاد يكون عابراً. ■

الكتب العشرة المفضلة لدى مئة كاتب فرانكوفوني

المؤلف: ناتالي كروم

ت: نبيل أبو صعب



ما هي الكتب العشرة المفضلة لديك؟ هذا هو السؤال البسيط الذي وجهناه إلى مئة كاتب. ولم نكن نقصد إجراء تحقيق قد يتخذ أهمية الاستطلاع أو الدراسة العلمية إلى حد ما، وإنما كنا نحاول بتواضع أكبر تحسس من أين يأتي، نقصد أدبياً، الكتّاب الفرنسيون والفرانكوفونيون حالياً، وتحت رعاية أيٍّ من الكتاب الكبار يتخذون أماكنهم؛ وأية روائع لا نزاع حولها أو كتب أشد تواضعاً استلهموا وما زالوا يتزودون منها، ومن أجل أن نعرف أيضاً، وببساطة أكبر، ما هي الكتب الأثيرة لديهم، وما هي كتب حياتهم، مع قناعتنا أنه في الأوقات التي تُعلن فيها نُذر الشؤم عزوف الجمهور عن الأدب والمطالعة، فإنه لن يكون ثمة ناصحون أكثر فاعلية من الكتّاب أنفسهم.

تشهد قوائم الاختيارات التي سلّمها لنا الكتّاب المئة الذين جرى سؤالهم، على تنوع عظيم بداية: فقد جرى ذكر أكثر من ثلاثمئة عنوان. وثمة في العديد من هذه القوائم التي تحتوي كل منها على عشرة عناوين - وأحياناً أحد عشر أو اثني عشر، وهو خطأ في العدِّ يمكن إرجاعه تارة إلى السهو، وتارة إلى الاستحالة التامة

للوقوف عند عشرة عناوين، وتارة ثالثة إلى روح «عدم الانضباط» المطلوبة، كما هي الحال عند أوليفيه رولان أوجان هاتزفيلد ـ تعايش محبب ما بين كتب شكّلت منارات في التراث الأدبي العالمي وكتب شديدة الخصوصية وذات شعبية محدودة جداً.

وثمة دلالة أخرى: إذ لم يكن للمعيار اللغوي أهمية لدى كتّابنا، عندما طُلب إليهم تحديد كتبهم المفضلة. وهكذا يبرز الكتّاب الأجانب الذين وردت أسماؤهم ضمن العشرين كاتباً الأكثر وروداً جنباً إلى جنب مع الكتاب الفرنسيين. وقد تجاورت أسماء فوكنر ودوستويفسكي وفيرجينيا وولف وجويس وكافكا، بصورة طبيعية تماماً مع أسماء فلوبير وسيلين وستندال ورامبو. مع ملاحظة أيضاً أن هذه الاختيارات تبرز بجلاء الوزن الضخم للرواية بين المطالعات المفضلة لدى كتابنا اليوم: بينما اندسّ بضعة شعراء (رامبو، بودلير...) بين الكتّاب العشرين الأكثر وروداً. كما نجح شكسبير وبيكيت، في المسرح، في تجنب الغياب التام. كما ينبغي الملاحظة أيضاً أن بيكيت قد حضر بعناوين رواياته أكثر مما حضر بوصفه كاتباً مسرحياً. وقد تفرّد بيير آسولين، كاتب السيرة الذاتية لمؤلف القصص المصورة مثل سلسلة تانتان، البلجيكي إيرجيه، بتضمين قائمته اسماً لقصة مصورة هي: زهرة اللوتس الزرقاء، التي تصور إحدى مغامرات تانتان.

ولنسجل أخيراً أن الكتّاب المعاصرين لم يغيبوا، لكنهم كانوا نادرين جداً: فقد مثّل دون مفاجأة، جهة الأدب الفرنسي، بين «معاصرينا الرئيسيين» إيف بونفوا، وجان إيشينو (Ravel)، وبييرميشون (vies minuscules)، وباتريك موديانو (un pédigree) وفيليب سولر (Paradis). يضاف إليهم، ربما بصورة غير متوقعة: جان جاك شييل ((Rose poussière) بين الكتب المفضلة لدى كلوي ديلوم)، وكزافيه حسين ((,16 Rue d'Avelghem) وقد اختاره ريجيس جوفريه)، وآلان مابانكو (verre cassé) وقد أورده جيلبر غاتور)، وكذلك أيضاً هناك بيير باشيه ورينو كامي... أما جهة الأدب الأجنبي فقد مثّلها: فيليب روث، غارسيا ماركيز، أيان ميكيوان وج.م. كويتزي والرائع سيبالد (المتوفى عام 2001).

ثمة ظل يهيمن دون منازع: إنه مارسيل بروست (البحث عن الزمن المفقود)؛ فقد ذكره كاتب من كل ثلاثة، يليه في الموقع الثاني، لكن خلف لوحة بروست الشاملة بمسافة بعيدة، رواية أوليس لجيمس جويس التي لم تظهر إلا في خيارات ثلاثة عشر

كاتباً من بين المئة الذين جرى سؤالهم. ثم تأتي ثنائية هوميروس: الإلياذة والأوديسة، لم يفاجئ انتصار بروست كاتب المقالات الأدبية والمدرس أوليفيه ديكروا فكتب: «يمثل كتاب البحث عن الزمن المفقود نوعاً من الأرض الخصبة بالنسبة للكتاب كما يرى جيليان غراك، فهو كتاب غير قابل للنضوب، وأثر لا ينتهي مطلقاً، وهو شديد التنوع، فقد ظل في بعض جوانبه راسخاً في القرن التاسع عشر بينما بدا في جوانب أخرى معاصراً تماماً. وهذه السمة غير القابلة للنضوب ترتبط أيضاً بحرية بروست الذي مزج الرواية بمقاطع تتعلق بالمقالة أو بأفكار حول الفن أو بكتابة السيرة الذاتية، أخيراً فإن البحث عن الزمن المفقود كتاب يمكن أن يُقرأ مرات عدة وفي أعمار مختلفة، لنجد عند كل قراءة أشياء جديدة، كما لو أننا لم نقرأ من قبل مطلقاً».

لقد جرى قبل عامين طرح السؤال ذاته على مئة وخمسة وعشرين كاتباً انكلوساكسونياً (إنكليز، أمريكيين، أوستراليين...) من أجل تحديد كتبهم المفضلة فاختاروا تولتسوي بوصفه الكاتب المفضل، واحتلت روايتاه الرائعتان: آنا كارنينا، والحرب والسلام الموقعين الأول والثالث على التوالي بين الكتب الأكثر وروداً. وقد رافقهما في المراتب الخمس الأولى مدام بوفاري لفلوبير، لوليتا لنابوكوف، مغامرات هكلبيري فين لمارك توين، يلي ذلك شكسبير، فيتزجيرالد (غاتسبي العظيم) والبحث عن الزمن المفقود، قصص تشيخوف وكتاب Middle arch الكبير والرائع لجورج إيليوت: وقد أشار أحد المعلقين بعد دراسة هذه التوليفة عن قرب، والمعدّة بناء على مئة وخمس وعشرين قائمة خيارات بالقول: «إن التفضيل الجماعي، كما بدا في هذه القائمة، يتجه بوضوح نحو الروايات الدراماتيكية الكبيرة التي تتحدث عن الحب والموت، وقد عبّرت عن شخصيات لا تنسى».

وبدل التوجه نحو الأعمال الروائية الكبرى التي تصور المجتمع تصويراً شاملاً بأساليب سردها الساذجة وابطالها المجسدين بشكل مريح، فإن الكتّاب الفرنسيين، وعلى الأقل، أولئك الذين طرحنا عليهم السؤال، باتوا يميلون إلى كبار الكتاب المعاصرين في القرن العشرين المتمثلين بجويس وكافكا، وولف، وهم يبدون من الشك أكثر مما يبدون من الثقة بتفوق الشخصية الرئيسية وبأهمية الرواية بوصفها سرداً خالصاً. ويشير أوليفيه ديكروا: «كل هؤلاء الكتّاب، بمن فيهم سيلين ورامبو، مسكونون بتساؤل حول الموضوع. ماذا تعني الشخصية الرئيسية؟ وماذا تعني وجهة النظر؟ ومن الذي يتكلم؟ لقد ظلت الشخصية عندهم مهددة جداً دائماً. إنهم كتّاب

يطرحون سؤال الهوية، وكتّاب يضعون الواقع موضع النقاش بينما يقدمون عنه صورة مشوهة، بعيدة عن الواقعية، محاولين قول شيء جديد، غير مسبوق، حوله».

ستظل هذه التساؤلات حول الشخصية وإدراك العالم التي امتدت طوال القرن العشرين الأدبي، ستظل إذن حيّة بقوة اليوم بالنسبة للكتاب الفرنسيين، ويضيف: «وكم صدمني أن أرى ناتالي ساروت قد أوردت منذ خمسين عاماً في مقالتها «زمن الشك» أسماء فلوبير وبروست ودوستويفسكي بين الكتّاب الذين ينبغي للكاتب الاستناد إليهم لكي يقطع مع الدب الموروث عن القرن التاسع عشر (الذي لم تستثن منه سوى فلوبير بينما شنعت على بلزاك في المقابل)، ويبدع الرواية الجديدة. بعد ذلك بنصف قرن نجد الثلاثي ذاته، كما لو أن الفكرة عما هو حديث وعما هو جديد لم تتغير. وكما لو أننا لم نخرج من هذا التساؤل المتشكك حول الشخصية التقليدية، كما هي موجودة في أدب الخيال الواقعي».

ربما ينبغي إيقاف التحليل عند هذا الحد، وعدم إجهاد أنفسنا باستخلاص تعليمات عامة وجماعية من خيارات شخصية تماماً وغالباً مزيدة. وأن لا ننسى أن عدداً هاماً من الكتّاب حرصوا، بعد تسليمنا قوائمهم بالكتب العشرة المفضلة لديهم، على الإشارة إلى أنهم لو كانوا أعدوا قائمتهم في العشية أو بعد أيام عدة فإنها ربما ستكون مختلفة. وختاماً لنشر إلى أمر مثير للفضول غير متوقع ولطيف: حضور رواية أميرة كليف في «قائمة الجوائز» هذه، وفي موقع ممتاز جداً. فكتاب السيدة لافاييت الذي كان مرجعاً بدهياً وصادقاً لكتّاب عديدين، أفاد أيضاً من دون شك من شغف ظرفي ساخر و«كفاحي» يمكن ربطه بالهجمات المتكررة التي كان ضحيتها السيد نيكولا ساركوزي منذ شهر شباط من عام 2006. وما يعزز هذا الافتراض تطور مبيعات الرواية في المكتبات، التي قفزت من سبعة آلاف نسخة في العام إلى ما يقارب الضعف في السنة المنصرمة، مما شجع على إعادة طباعتها.

الكتّاب الأكثر وروداً

مارسيل بروست	33 مرة
ويليام فوكنر	24 مرة
غوستاف فلوبير	23 مرة
فيودور دوستويفسكي	16 مرة
فيرجينيا وولف	15 مرة

جيمس جويس	14 مرة
فرانز كافكا	14 مرة
لويس فيرديناند سيلين	13 مرة
صامويل بيكيت	11 مرة
آرثر رامبو	11 مرة
ستاندال	10 مرات
مدام لافاييت	9 مرات
ليون تولستوي	9 مرات
مالكوم لوري	9 مرات
ويليام شكسبير	9 مرات
هيرمان ميلفيل	9 مرات
بريمو ليفي	9 مرات
جورج باتاي	9 مرات
جان جيونو	9 مرات
شارل بودلير	8 مرات
هوميروس	8 مرات
أندريه بريتون	8 مرات
ألبير كامي	8 مرات
ميغيل دي سرفانتس	8 مرات

أما الكتب الأكثر وروداً فهي

ـ البحث عن الزمن المفقود	لمارسيل بروست	33 مرة
ـ أوليس	لجيمس جويس	13 مرة
ـ الألياذة والأوديسة	لهوميروس	9 مرات
ـ أميرة كليف	لمدام لافاييت	9 مرات
الصخب والغضب	لويليام فوكنر	8 مرات
ابسالون، ابسالون	لويليام فوكنر	8 مرات
أزهار الشر	لبودلير	8 مرات

تحت البركان	لمالكوم لوري	8 مرات
دون كيخوته	لسرفانتس	8 مرات
التربية العاطفية	لفلوبير	7 مرات
التوراة		6 مرات
قصص خيالية	لبورخيس	6 مرات
الصحيفة	لكافكا	6 مرات
موبي ديك	ميلفيل	6 مرات
الإخوة كارامازوف	دوستويفسكي	6 مرات
فصل في الجحيم	رامبو	6 مرات
آنا كارنينا	تولستوي	5 مرات
مراسلات	فلوبير	5 مرات
الكوميديا الإلهية	دانتي	5 مرات
العلاقات الخطرة	دي لاكلو	5 مرات
المعلم ومارغريتا	بولغاكوف	5 مرات
مذكرات ما بعد القبر	شاتو بريان	5 مرات
حكايات توليما	لشالاموا	5 مرات
لو كان إنساناً	لبريموليفي	5 مرات
رحلة آخر الليل	لسيلين	5 مرات

عن موقع Télérama ■